دانشگاه آزاد اسلامی
واحد کرج

إضاءات نقدية فی الأدبين العربی و الفارسی

فصلية محكمة، السنة الرابعة، العدد السادس عشر

شتاء ۱۳۹۳ ش / كانون الأول ۲۰۱۴ م

ردمد ۶۵۷۳-۲۳۵۱

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة -العدد السادس عشر -شتاء ١٣٩٣ش /كانون الأول ٢٠١٤م
صص ٣١ ـ ٩



دراسة جمالية التكرار في ديوان "قَليلكِ... لا كثيرهُنَّ" ليحيى السماوي

يحيى معروف*
نورالدين پروين**

الملخص

تحقق ظاهرة التكرار في النصّ الأدبي الجانبين المهمين: الجانب اللفظي والجانب المعنوي. يخلق التكرار في الجانب اللفظي جواً موسيقياً متناسقاً، كما يؤدّي في الجانب المعنوي إلى توكيد المعنى وإبرازه في معرض الوضوح والبيان.

إن التكرار عنصر من عناصر البلاغة اهتم به شعراء العرب المعاصرون اهتماماً بالغاً، ومن بينهم الشاعر العراقي يحيى السماوي الذي نشر ديواناً بعنوان "قليلكِ... لا كثيرهُنّ" و فيه ما يتعلق بزوجته الفاضلة وهموم وطنه الأصلي الذي ظل ومايزال مصدراً لآهاته ونفثاته وآلامه وذكرياته.

وتهدف هذه المقالة باعتماد المنهج الوصفي- التحليلي إلى تحليل التكرار وأنماطه في ديوان يحيى السماوي، ويتمثل هذا التكرار في تكرار الكلمة المفردة، المقابلات والضمائر، تكرار العبارات، تكرار الجملة المستقلة، تكرار عنوان القصائد، تكرار الأساليب المتنوعة، تكرار التركيب الاستفهامي والندائي و... . ومن النتائج التي توصلنا إليها أنّ الديوان يعكس هموم الشاعر و آلامه الصادقة في فراق العراق من خلال جمالية التكرار الذي شكّل لُحمة الديوان. فثمّة تناغم واضح بين أسلوب التكرار ومحتواه.

الكلمات الدليلية: يحيى السماوي، قليلكِ... لا كثيرهُنّ، الشعر العربي المعاصر، أسلوب التكرار.

*. أستاذ بجامعة رازي، كرمانشاه، إيران.
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة رازي، كرمانشاه، إيران. Norudin.parvin@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادي نظري منظم

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١١/١٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٦/٢٥ش

١. المقدمة

إن الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر منذ قديم الزمن. يقول سيد قطب في تعريف الشعر: «الإيقاع المنغم المقسم في الشعر يجعله مصاحباً للتعبير الجسدي بالرقص عن الانفعالات الحسية، كما يجعله أقدر على تلبية التعبير الوجداني بالغناء.» (قطب، ٢٠٠٣م: ٦٢) «لايوجد شعر بدون موسيقى، يتجلّى فيه جوهره وجوّه الزاخر بالنغم. والموسيقى تؤثّر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفيّة التي تشبه قوى السحر ... حتّى إذا فزعت موسيقى الشعر مسامعنا أخذت زمر إحساساتنا ومشاعرنا تتجانس معها وتتشاكل.» (ضيف، ١٩٩٩م: ٢٨)

فالموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه. (عشري زايد، ٢٠٠٨م: ١٥٤) فإنّ للموسيقى وظيفة خاصة تتجلى بها المعاني وأحاسيس الشاعر. يقسم النقاد والباحثون الموسيقى إلى قسمين: الأول: الموسيقى الخارجية التي تتكون من الوزن، والقافية، وتجمع الحروف، والثاني: الموسيقى الداخلية وتبرز في صور مختلفة كالتكرار والمحسنات اللفظية.

بما أنّ خاصية التكرار من الخصوصيات الجمالية التي أضفت على القصائد الحداثية إيقاعاً تكاملياً تفاعلياً في تحقيق النغم الموسيقى الذي غاب عن القصائد الحداثية، وأن التكرار ليكون عنصراً جوهرياً في تماسك القصيدة وتفعيلها إيقاعياً فلابد أن يتغلغل في ثناياها وبواطنها النفسية والدلالية. (شرتح، ٢٠١١م: ١٥٧)

وهذا البحث بالاعتماد المنهج الوصفي- التحليلي يهدف إلى دراسة جمالية التكرار في ديوان"قَليلكِ ... لا كثيرهُنَّ" ليحيى السماوي ويحاول أن يجيب عن السؤالين التاليين:

١. ما هي أهمّ السمات البارزة لأسلوب التكرار في ديوان يحيى السماوي؟

٢. ما هي أهمّ المؤثرات الفكرية والاجتماعية الكامنة وراء أسلوب التكرار في شعر يحيى السماوي؟

٢. الدراسات السابقة

ألفت كتب ومقالات عديدة حول يحيى السماوى نخصّ منها بالذكر:

١. كتاب موحيات الخطاب الشعرى دراسة فى شعر يحيى السماوى لعصام شرتح. والكتاب يسعى إلى فتح مغاليق تجربة السماوى الشعرى والدخول إلى أعماقها من خلال التتبع الدقيق للنصوص الشعرية.

٢. كتاب آفاق الشعرية دراسة فى شعر يحيى السماوى لعصام شرتح. ويسعى إلى تبصير القرّاء بتجربة شعرية متميزة وصوت شاعرى عظيم من العراق الشقيق.

٣. كتاب تجليات الحنين فى تكريم الشاعر يحيى السماوى لماجد الغرباوى. يشتمل الكتاب على عدة أبواب: دراسات نقدية، مقالات ورؤى وانطباعات، حوار مفتوح مع الشاعر اشتمل ٨٠ سؤالا منوعاً و.... .

٤. كتاب تجربة العشق والاغتراب فى ديوان قليلک لاكثيرهنّ للدكتور محمد جاهين بدوى. ويكشف عن رؤيته الشعرية وأبعاد تجربته النفسية.

٥. مقال لرسول بلاوى و مرضيه آباد بعنوان "استدعاء شخصية الإمام الحسين (ع) فى شعر يحيى السماوى" ويرصد استدعاء شخصية الإمام الحسين ودلالتها فى تجربة الشاعر.

٦. مقال ليحيى معروف وبهنام باقرى بعنوان "عناصر الموسيقى فى ديوان نقوش على جذع نخلة ليحيى السماوى". وهذا المقال يدرس الموسيقى الداخلية والخارجية. وهناک مقال آخر لمرضية آباد ورسول بلاوى بعنوان "دلالات الألوان فى شعر يحيى السماوى" نشر فى مجلة إضاءات نقدية. والمقال يتناول الألوان ودلالاتها فى شعر السماوى.

٧. هناک مقالات عديدة حول جمالية التكرار فى الشعر العربى المعاصر منها مقال لجهانگير أميرى وفاروق نعمتى بعنوان "أسلوبية التكرار فى التعبير عن شعور الاغتراب: شعر سيد قطب نموذجا" والمقال يدرس أسلوبية التكرار فى شعر سيد قطب.

لا شک أن كل البحوث والدراسات التى تمّت حول الديوان تكون ذات قيمة وفائدة تمهد الطريق للباحثين كما استفدنا منها نحن واعتمدنا عليها فى إعداد هذه المقالة، لكننا ما وجدنا دراسة مستقلة عن أهم ظواهر التكرار فى ديوانه هذا. فتحاول هذه المقالة أن

تكشف جماليات مظهر من مظاهر الموسيقى الداخلية في شعر يحيى السماوي؛ ألا وهو التكرار بأشكاله المتنوعة ومستوياته المتعددة في ديوان "قليلكِ... لاكثيرهُنّ"، ويشمل تكرار الألفاظ، والمتقابلات، والجمل والتراكيب المتنوعة، .... كما نحاول إبراز دور جمالية التكرار في البنية الإيقاعية والدلالية في الديوان.

تأتي أهمية هذه الدراسة من محاولتها قراءة النص الشعري عند يحيى السماوي، لتكشف عن دوافع الشاعر وراء اختيار أسلوب التكرار كأسلوب متميز متسلط على ديوانه " قَليلكِ... لا كثيرهُنَّ".

٣. الإطار النظري

٣-١. الأسلوبية (Stylistics)

إنّ مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة. (خفاجي وآخرون، ١٩٩٢م: ١١) أصبح مصطلح "الأسلوبية" يطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية، يقترح استبدال "الذاتية" و"الانطباعية" في النقد التقليدي بتحليل "موضوعي" أو "علمي" للأسلوب في النصوص الأدبية. (المصدر نفسه: ١٢) تبحث الأسلوبية عن الخصائص الفنية الجمالية التي تميز النص عن آخر أو الكاتب عن كاتب آخر من خلال اللغة التي استخدمها وتحاول الإجابة عن هذا السؤال: كيف يكتب الكاتب نصاً من خلال اللغة؟ وهي بوجه عام تدرس النص وتقرؤه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتى مستوياتها: نحوياً ولفظياً وصوتياً وشكلياً. (المسدي، ١٩٨٤م: ٣٦)

يقول بالي: إن الأسلوبية دراسة العوامل المؤثرة في اللغة ولهذا توسع في المفهوم، فشمل كل ما يتعلق باللغة من تكرار الأصوات والصيغ والكلمات والتراكيب وتداخل مع علم الأصوات والصرف واللفاظة والدلالات والتراكيب. (بلوچي، ٢٠٠٤م: ٥) والتكرار من أهم مكونات شعر يحيى السماوي، ولهذا نرى أن نتطرّق في البداية إلى التكرار وجماليته كحقل من الحقول المعرفية في إطار الدراسات الأسلوبية.

٣-١-١. التكرار

إن التكرار أحد الأدوات الأسلوبية والآليات التعبيرية التى باستطاعتها كشف أغوار النص، وبواسطتها نتعمق فى ما وراء ذاته، واستجلاء مختلف الأحاسيس والمشاعر الخفية فى نفس المبدع. إنه إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا عند الذات المبدعة، يتجمع فى بؤرة واحدة ليؤدى أغراضا عديدة. (حنى، ٢٠١٢م: ٩) وهو بعبارة أخرى إلحاح على جهة هامة فى العبارة يُعنى الشاعر بها أكثر من عنايته بسواها، ليسلط الضوء على نقطة حساسة فيها مرتبطة بدلالات نفسية عميقة. (الملائكة، ١٩٩٧م: ٢٧٦) إذاً التكرار من الوسائل اللغوية التى يمكن أن تؤدى فى القصيدة دوراً تعبيرياً واضحاً. فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحى بشكلٍ أولى بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثمَّ فهو لا يفتأ ينبثق فى أفق رؤياه من لحظة لأخرى، و قد عرفت القصيدة العربية منذ أقدم عصورها هذه الوسيلة الإيحائية. (عشرى زايد، ٢٠٠٨م: ٥٨)

التكرار يؤدى إلى أن يولد من جديد عند شعراء القصائد الحرّة لما يحتوى عليه من إمكانيات تعبيرية يستطيع أن يغنى المعنى إلى درجة الأصالة، وذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه فى موضعه دون أن يتزلق به فى اللفظية المبتذلة. (الملائكة، ١٩٧٧م: ٢٦٣-٢٦٤) كان ذلك كلّه من أجل خصائص إيجابية للشعر الحرّ فى النزوع إلى الواقع وإلى الاستقلال والنفور من النموذج، والهرب من التناظر وإيثار المضمون. (المصدر نفسه: ٥٦-٦٥) فتمكن أسلوب التكرار من هذا المنطلق، بصورة عامة، من أن يهدف إلى استكشاف المشاعر وإلى إبراز الإيقاع الدرامى. (عيد، ١٩٨٥م: ٦٠)

من هنا يمكن القول إن بنية التكرار فى القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذى يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التى تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية ودلالية فى آن معاً. (عبيد، ٢٠٠١م: ١٨٨)

٣-١-٢. جمالية التكرار

والحقيقة أن التكرار أسلوب يتحصن بمختلف القدرات التعبيرية التي من شأنه توافرها في أي أسلوب تعبيري آخر، فهو يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة التي تزيد قوته وترسخه في فكر المتلقي؛ يمنحها ثقلا معنويا، وأداء متميزا مشحونا بالعمق والتوالد فكري. (حني، ٢٠١٢م: ٩) ومن المعاني ما يكون للتشوق والاستعذاب في التغزل أو النسيب، وما يكون على سبيل التنويه بالمذكور والاشارة إليه في المدح، وما يكون تفخيماً لاسم الممدوح في القلوب والأسماع، وما يكون على سبيل التقرير والتوبيخ، وما يدور على سبيل التعظيم للمحكي، وما يدور على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتاباً موجعاً، وما يكون على وجه التوجع في الرثاء، وما يكون على سبيل الاستغاثة، أو على سبيل الشهرة، أو التوضيع، أو الازدراء، والتهكم والقصص و... هو التكرار. (القيرواني، لاتا، ج٢: ٧٤-٧٦)

والظاهر أنّ الدلالة الشعورية هي أهمّ دلالة وأصعبها يحملها اللفظ المكرر في الشعر الحديث؛ لأنّ تكراره يهدف إلى استكشاف المشاعر الدفينة وإلى الإبانة عن دلالات داخلية ويعدّ التكرار أحد المنافذ التي تفرغ هذه المشاعر المكبوتة. من ثمّ يجيء التكرار في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة. (الملائكة، ١٩٧٧م: ٢٨٧) فإن دور التكرار فيها متعدد، وإن كان الهدف منه في جميع مواضعه يؤدي إلى تأكيد المعاني، وإبرازها في معرض الوضوح والبيان. (إبراهيم، ١٩٩٢م: ٣٢٢) التكرار يحقق للنصّ جانبين مهمين، الأول، يتمثل في الحالة الشعورية التي يضع - من خلالها الشاعر نفسه - المتلقي في جو مماثل لما هو عليه، والثاني: الفائدة الموسيقية، بحيث يحقق التكرار إيقاعاً موسيقياً جميلاً، ويجعل العبارة قابلة للنمو والتطبيق، وبهذا يحقق التكرار وظيفته، كإحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره؛ لأنّ الصورة الشعرية على أهميتها ليست العامل الوحيد في هذا التشكيل. (شرتح، ٢٠١١م: ١٦٣)

٣-٢. السيرة الذاتية ليحيى السماوي

هو يحيي عباس عبود السماوي وُلِد بمدينة السماوة بالعراق في السادس عشر

من مارس ١٩٤٩م. يُعتبر من روّاد الشعر العربی الحديث. امتلک ناصية الشعر فی وقتٍ مبکر. تخرّج فی کلية الآداب بجامعة المستنصرية عام ١٩٧٤م، ثمّ عمل بالتدريس والصحافة والإعلام. استهدف بالملاحقة والحصار من قبل البعثيين فی النظام الصدامی حتی فرّ إلی السعودية سنة ١٩٩١م، واستقرّ بها فی جدة حتی سنة ١٩٩٧م يعمل بالتدريس والصحافة، ثم انتقل مهاجراً إلی أستراليا؛ وبها يقيم حتی کتابة هذه السطور. (الغرباوی، ٢٠١٠م: ١٥٥) أصدر السماوی لحد الآن أکثر من واحد وعشرين ديواناً شعرياً وکتابين نثريين کديوان "قليلک... لاکثيرهنّ".

٣-٢-١. ديوان "قليلک... لاکثيرهن"

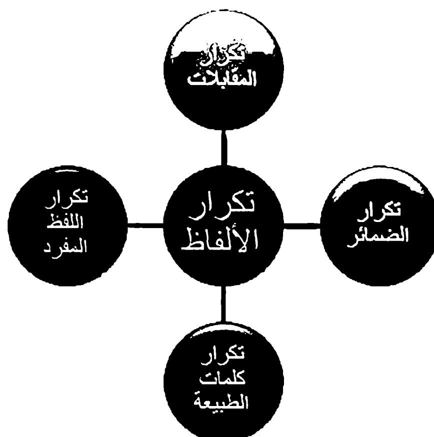
قليلُک... لا کثيرهنّ هو الديوان قبل الأخير فی سياق الإصدارات الشعرية زمنيّاً ليحيی السماوی فی منفاه. والديوان من حيث الشکل والقالب الفنی يضمّ إحدی وعشرين قصيدة، منها الإهداء، فهو عبارة عن قصيدة مستقلة، وهذه القصائد تتراوح بين الشکلين: التقليدی الأصيل ذی الشطرين والتفعيلیّ، وإن غلب الشکل التفعيلیّ من الناحية الکمية، فقد استغرق هذا الشکل ستّ عشرة قصيدة، واستغرق الشکل الأصيل خمس قصائد طوالاً، کما تراوحت رؤية الشاعر فی هذا الديوان بين تجربة عشق الحبيبة/الوطن، والحبيبة المرأة، وتجربة معاناة النفی والاغتراب، مصطبغة کل تلک النماذج بغنائية عذبة، ووجدانية رقراقة تفيض بها تضاعيف قصائد عامة. (المصدر نفسه: ١٥٧) سنحاول خلال هذه المقالة عرض أهمّ أنماط التکرار وتتبع آثارها الجمالية فی ديوان"قليلک... لاکثيرهنّ".

٤. القسم التحليلی

٤-١. تکرار الألفاظ

تمتلک الألفاظ المفردة – من قبل أن توضع فی بناء لغوی – طاقات إيحائية خاصّة، يمکن إذا ما فطن إليها الشاعر ونجح فی استغلالها أن تقوی من إيحاء الوسائل والأدوات الشعرية الأخری. (عشری زايد، ٢٠٠٨م: ٥١) يکرر السماوی الألفاظ فی الديوان

بصورة مختلفة ويتبين ذلک بوضوح من خلال الرسم التالی:



الرسم الأول: تکرار الألفاظ

٤-١-١. الكلمة المكررة

وهو ما تطلق عليه نازک الملائکة اسـم التكرار البسيط. (الملائکة، ١٩٧٧م: ٢٦٤) کقوله فی قصيدة جبل الوقار: (السماوی، ٢٠٠٧م: ٢٨-٢٩)

غريبٌ... والهوی مثلی غريبٌ ورُبّ هویً بمغترب عقاب

کلانا جائع والزاد جمرٌ کلانا ظامیءٌ والماء صاب

کلانا فيه من حزن سهولٌ وأوديةٌ... ومن ضجرٌ هضاب

کأنّ لقلبه عقلاً.. وقلباً لعقلٍ فهو سحٌ وانسياب

نحس بمدی سـيطرة الغربة علی نفسـه وفکره فيکرّر هذه الألفـاظ: غريب، الهوی، کلانا، قلـب، عقل. لأنّ تکرار هذه الکلمات ينبعث من أعماقه فهو لايسـأم تکرارها. التکرار هو الوسـيلة الأساسية التی يستطيع السماوی أن يبيّن لنا مدی علاقته النفسية بالعراق وحنينه إليها. يتلاعب السـماوی بالکلمات بصـورة تثير عواطف المتلقی نحو: کأنّ لقلبه عقلاً وقلباً لعقل.

يقول السماوی فی قصيدة"يحدث فی خيالی":

سـيدة النساء يا مسـرفة الدلال/ لاتأخذی بما يقول عاشقٌ/ فی لحظة انفعال/ سيدة

النساء يا مسرفة الظنون/ سيدة النساء... (المصدر نفسه: ٥٣-٦١)

يمكن القول أن نعتبر تكرار "سيدة النساء" تعبيراً عن حبيبته أم شيماء أو وطنه، لأنّ الشاعر يمزج بينهما بحيث لايستطيع القراء التمييز بينهما فى الديوان. تكرار هذه الألفاظ يـدلّ على حبّه الخالص وحالاته النفسية الحزينة فى منفاه لفراق الحبيبة/ الوطن. كما يتكرر كلمة "خيالى" حتّى نهاية القصيدة ثلاث عشرة مرة.

كما يقول فى قصيدة "كأنّى أطالب بالمستحيل":

وأن لايؤول العراق/ وأن لا يعود العراقُ/ سرير الطواغيت... . (المصدر نفسه: ٧٢-٧٣)

كلمة "العراق" من أبرز الكلمات التى يستخدمها الشاعر فى قصائده مباشرة وبصورة رمزية من خلال ألفاظ مثل: "نخل، فرات و...". وقد كرّر لفظة "العراق" ليكشف عن حنين كامن فى صدره ويشير إلى سيطرة العراق على مشاعره وشدة حنينه إلى وطنه.

يقول فى قصيدة "طرقنا بابكم فأجاب صمت":

أما لبعيد هودجكم قدومُ؟ يتيم بعدكم قلبى... يتيمٌ

(المصدر نفسه: ٣٣)

تكرار كلمة "يتيم" فى هذا البيت يدلّ على وحدة الشاعر فى منفاه وابتعاده عن وطنه. فأعاد السماوى اللفظة المفردة. وتبرز صورة صادقة عن شعوره الحزين ويجسد آلامه وذكرياته من العراق.

فهو من خلال التكرار يستطيع تثبيت فكرته المسيطرة على أفكاره وشعوره، ويؤدى إلى تشكيل الموسيقى الداخلية فى القصيدة التى تتناسق مع غاياته. يقول الدكتور عصام شرتح: لقد امتازت قصائد السماوى بجمالية اختيار الكلمة لتكون فى موضعها المناسب لها؛ فالتكرار فى قصائده ليست عشوائية أو اعتباطية الرؤية أو التشكيل؛ وإنما هى مهندسة منسجمة، منسقة فى موضعها الملائم لها؛ وهذه الخصيصة هى التى تجعل الشاعر الجمالى أو لنقل الشاعر الفنان القادر على إصابة الهدف الشعرى من وراء اختيار تكرار الكلمة فى السياق الذى ترد فيه، هو الذى يجعل نصوصه عالية المستوى؛ قادرة على استقطاب القراء بأسلوبها الجمالى، وحنكتها التصويرية، وملمحها العاطفى المثير.

(شرتح، ٢٠١١م: ٤١)

٤-١-٢. تكرار الضمائر

ومن الأساليب اللغوية اللافتة للنظر فی ديوان يحيى السماوی أنّه كثيرا ما يستخدم ضمير المتكلّم فی التعبير عن ذاته. يقول فی قصيدة "أربعة أرغفة من تنور القلب":

أملأها بكوثر الأمانی / وبالتسابيح التی / تفيض من قلبی علی لسانی / بنيتُ فی خيالی / مئذنةً... / وملعباً طفلاً.. / وطرزتُ الصحاری بالينابيع التی تجول / فی غابات برتقال... / وعندما غفوتُ تحت شُرفة ابتهالی / شعرتُ أن خيمتی حديقةٌ / وأنّنی سحابة / رسمتُ بالإشارة / نسجتُ للكوّة فی الجدار / من هدب المُنی ستارة / وقبل أن أنام فی كوخی علی وسادة حجارة / دوّنتُ فی دفتر عمری هذه العبارة ... .(السماوی، ٢٠٠٧م: ٩٥-٩٦) كما يقول فی قصيدة "خُسر":

الوطن استراح منی.. / وأنا استرحتُ... / لأنّنی / منذ تمردتُ عليه / متُّ. (المصدر نفسه: ٩٨)

اعتمد السماوی فی هذه الابيات علی تكرار ضمير المتكلم ليعكس إلحاح الشاعر للتأكيد علی تفرده وتميزه حتی فی فراق وطنه. فضمير المتكلم يعبّر عن ما يختلج فی قلب الأديب من المعانی، ويركز السماوی عليه لبيان حقده الشديد علی الطغاة ومحتلی وطنه الذی. تكرار الضمير فی الأبيات يمنحها تتابعاً شكلياً ويكمننا أن نستنتج أنّ الشاعر فی خياله هو الفاعل والمسيطر فيمكنه أن يفعل ما يريد.

٤-١-٣. تكرار كلمات خاصة بالطبيعة العراقية

من أهمّ خصائص هذا الديوان أن الشاعر يلجأ إلی تكرار كلمات تتعلق بطبيعة العراق. علی سبيل المثال يورد الشاعر فی قصيدة "يحدث فی خيالی" هذه الألفاظ:

هل يزعل العصفور من سماحة البيدر؟ / والزهر من الربيع؟ / والنسر من الأعالی؟ / يحدث أن أقيم جسر الودّ / بين الشاة والذئب / وبين الضبع والغزال / بينا نهران من ضحک / ومن بكاء / وحقل ياسمين / تشكو سواقيه احتراق الماء. (السماوی، ٢٠٠٧م:

٥٣-٦٢)

يجسـد السماوى طبيعة العراق من خلال تكرار كلمات كالعُشب، الجبال، العصفور، سماحة البيدر، الزهر، الربيع، النسـر، حديقة، سـهول الخضر، بسـتان البرتقال، ذئاب، النوق العصافيرية، الغزلان، جِمال، ابحار، الموج، رمال، الطيور، الجراد، بساتين الفراتين، الحقول، الشـاة، الصقر، الضبع، الطواويس، نهران، حقل ياسمين، سـواقيه و... . ويظهر في قولـه متغنيـا بالطبيعة العراقية هذه الألفـاظ التى تدلّ على حبّه تجـاه الوطن. كما يتكـرّر فى قصيدة "حين تكونين معـى" الربيع، الورد، الضفاف، المياه، العشـب، الطير، الأشـجار، الأمطـار، البحار، لؤلـؤ و... . نرى فى هذه القصيدة أمله فى المسـتقبل. و فى قصيدة"غيثان: يتكرر طائر العشـب، غصن اليباب، الذباب، بسـاتين، الذئاب... . وهى ترجع إلى رومانسـية الشاعر. «فلو تصفحنا المجاميع الشعرية لشاعرنا يحيى السماوى، لوجدنا مجموعة ضخمة من قصائده مليئة بالحبّ والهيام، حيث يمكننا أن نسـميه شاعر الحبّ والرومنسـية.» (معروف، ١٤٣٣ق: ٤) فقد اعتمدت السـماوى على الاسـتعارة التشخيصية للكشف عن أحاسيسه بما حوله من الطبيعة، فتفجر هذه التصاوير فى أعماقه من الحقد على المحتل الذى ينسّق بين أفكاره و أحاسيسه المضطربة و تناغماً بين الصور الشـعرية و الموسـيقى. لأنّ الشعر لا يكون الا بالنسـيج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصورة والموسيقى اللفظية. (عجلان، ١٩٨٩م: ١٤٢)

تكرار التشخيص يرسم لوحات استعارية جميلة مختلفة فى أشعاره الرومانسية. فيضفى السماوى على هذه الاستعارات المكنية الصفات البشرية. نلاحظ كيف يصور السماوى همومه بمظاهر الطبيعة؛ وهذا يدلُّ على التناسب بين مضمون القصائد وصور الطبيعة التى تشـير إلى ظلم الطغاة. قال على عشرى زايد: «كان من نزعات الرومانسيين الواضحة الهرب إلى الطبيعة، والامتزاج بها فراراً من فساد المجتمع وما يموج به من ظلم وشرور، وكثيراً ما كانوا يجعلون الطبيعة تشاركهم عواطفهم الخاصة، فيسقطون عليها أحاسيسهم، ويشخصون مظاهرها المختلفة.» (عشرى زايد، ٢٠٠٨م: ٧٦)

٤-١-٤. تكرار المقابلات

من أبرز السمات الأسلوبية التي تميز شعر السماوي بصفة عامة، وتعدّ محوراً تشكيلياً مهمـاً ترتكز عليه آلياته وطرائقه التعبيرية في هذا الديوان بنوع خـاصّ، هي"المقابلة" بوصفها مسلكاً تعبيرياً وعنصراً تشكيلياً أثيراً يوظّفه الشاعر –في براعة واقتدار فنيين– لينقل إلينا مدى ما يعتمل بوجدانه من إحساس حادٍّ وعميق بالمفارقات في شتى صورها، ومتنوّع مجاليها. (الغرباوي، ٢٠١٠م: ١٨٠) والمثال من قصيدة "ستسافرين غداً":

"ريثما تخضر صحرائي/ بوقع خطى إيابك"/ إنّي ليغنيني قليلُك عن كثير الأُخريات. (السماوي، ٢٠٠٧م: ٢٣)

كما في قصيدة "يحدث في خيالي":

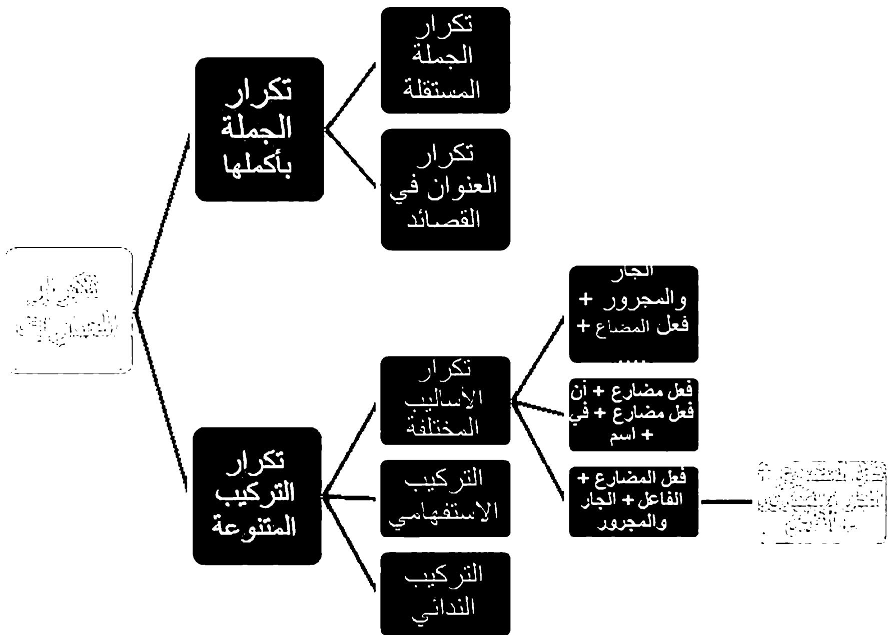
وأسـرج الخضرة في القفر/ حتى تستحيل جنّة أرضيّة/ضاحكة السلال../ يحدث أن أقيم جسـر الودّ/ بين الشـاة والذئب/ وبين الصقر والعصفور/ بين الضبع والغزال/ بين ضفاف الأرض والسـماء/ جسـر من اليقين.../ وبيننا نهـران من ضحك/ ومن بكاء/ وحقل ياسمين/ تشكو سواقيه احتراق الماء. (المصدر نفسه: ٥٩)

فيربـط بين معاني المتقابلات ويجعلها متلاحقة متواتـرة. وتكرار المقابلات من أبرز خصائـص هذا الديوان الذي يثير شـعبه ضـد المحتلين، كما يعبّر عن التوتر النفسـي والشعوري الذي يعانيه السماوي ويولّد الإيقاع في أشعاره إلى جانب التوكيد في المعنى.

ويجمـع الشـاعر بين هـذه المتقابلات على أسـاس الانزيـاح، لأنّ «رصد ظواهر الانحـراف في النـصّ يمكن أن تعـين على قراءته قراءة اسـتبطانية تبتعـد عن القراءة السـطحية والهامشـية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعـاد دلالية وإيحائية تثير الدهشـة والمفاجأة، ولذلك يصبح حضوره في النص قادراً على جعل لغته لغة متوهجة ومثيرة تسـتطيع أن تمارس سـلطةً على القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة؛ كما يعكس قدرة كبيرة عند المبدع على اسـتخدام وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد تراكيـب جديدة لم تكن دارجة أو شـائعة في الاسـتعمال.» (الزيـود، ٢٠٠٧م: ٤) فقد اسـتطاع تكرار ظاهرة الانزياح تقديم إمكانيات دلالية متنوعة تدل على عمق أفكار السماوي في تغيير أوضاع المجتمع.

٤-٢. تكرار العبارات

هـذا النمط من التكرار موجود بكثرة فى القصائـد المعاصرة، ويكون بتكرار عبارة بأكملها فى جسـد القصيدة. وإذا جاء هذا النمط فى بداية القصيدة ونهايتها فإنّه يساعد على تقوية الإحسـاس بوحدتها، لأنّه يعمل على الرجوع إلى النقطة التى بدأ منها. كما تقول دهنون أمل نقلاً عن محمد لطفى اليوسفى: «إنّها تمكّن القصيدة من العودة إلى لحظة البـدء أى لحظة الولادة.» (أمل، ٢٠٠٨م: ٨) قسـمنا تكرار الجملة إلى قسـمين: أولاً: تكـرار الجملة بأكمها: تكرار الجملة المسـتقلة فى القصائد وتكرار العنوان فى القصائد، ثانياً: تكرار التراكيب المتنوعة. والرسم التالى يبين ذلك بصورة واضحة:



الرسم الثاني: تكرار العبارات

٤-٢-١. تكرار الجملة بأكملها

٤-٢-١-١. تكرار الجملة المستقلة

يقول السماوى فى قصيدة تضاريس قلب:

لکی أکون مؤهلاً للحبّ/فی الزمن الجدید/کیما أکون مؤهلاً للعشـق/ والصبّ التقیا. (السماوی، ٢٠٠٧م: ١٢-١٤)

یـدلّ تکرار أکون مؤهلـاً علی أنّه مازال یعشـق وطنه ولیس لحبّـه بدیلٌ. ویقول السماوی فی قصیدة "تماهی":

بینک والعراق/ تماثل .../کلاکما یسـکن قلبی نسغ احتراق.../ ها أنا بینکما *** بینـک والفرات/آصرة.../کلاکما یسـیل من عینیّ/کلاکما صـیّرنی أمنیة قتیلة/ کلاکما مئذنةٌ حاصرها الغُزاة../ ها أنـا بینکما *** بینک والفرات/قرابةٌ.../کلاکما ینام فی ذاکرة العشب/کلاکما أثکله الطغاة والغزاة/ ها أنا بینکما. (المصدر نفسه: ١٥-١٩)

کرّر السـماوی فی هـذه القصیدة جملة "ها أنا بینکما" ثـلاث مرات حیث یختم کل مقطـع بتکرار الجملة وهی الترکیـب الغالب علی نحو لافت فی القصیدة. إنّ تکرار هذه العبارات یعبّر عن حجم الآلام التی یعیشها السماوی فی منفاه. تولّد جمالیة التکرار فی هذه الأبیات إیقاعاً وجرسـاً خاصاً یتلائم مع مضامین القصائد. یعشق السماوی وطنه ویجمع بینه وبین حبیبته فی الدیوان.

یقـول محمـد جاهد بدوی: «تأتی تجربة عشـق الوطن فی مقدمة طیوف المشـهد فی "قلیلک... لاکثیرهنّ" تلک التجربة التی یتماهی فیها الوطن مع الحبیبة، ویتشـکّل عبر رسـومها، ویتبدّی فی قسـماتها، وتغـدو الحبیبة کذلک من بعـض وجوهها، وفی بعض تجلیاتها الروحیّة وطناً للنفس، وسـکناً للفؤاد، وإنّهما لیتماهیانِ، ویغدو أحدهما معرضاً تتجلّی علی صفحته صورة الآخر فی تواشج رؤیویّ حمیم حتی یصیرا فی مخیلة الشاعر شیئاً واحداً، ما ذاک إلا لحنینه المحرِّق إلیه، وشدة إحساسه باغترابه عن ذاک الوطن.» (بدوی، ٢٠١٠م: ١٥٨)

٤-٢-١-٢. تکرار العنوان فی القصائد

العنوان رسـالة لغویة –بالمفهوم السـیمائی- تعرّف بتلک الهویـة وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إلیها، وتغریه بقراءتها، وهو الظاهر الذی یدلّ علی باطن النصّ ومحتواه. (رحیم، ٢٠٠٨م: ١٠) العنوان أکبر ما فی القصیدة، إذ له الصّدارة ویبرز متمیزاً بشـکله

وحجمــه، فهو لافتة دلالية ذات طاقات مكتنــزة، ومدخل أوّلى لا بدّ منه لقراءة النصّ. (المصدر نفسه: ٩-١٠)

عنوان القصائد فى شــعر يحيى الســماوى بمثابة المرآة الصافيــة التى تعكس أفكار الشاعر ويكون ذا علاقة وطيدة مع نفسية الشاعر بحيث يجسّد لنا مضمون القصيدة قبل قراءتها من خلال الإيحاءات الســيميائية. يقوم الشاعر بتكرار عناوين القصائد بصورة مكررة. والجدول التالى يبين ذلك بصورة واضحة:

الجدول١: تواتر العنوان فى ديوان"قليلك...لاكثيرهن"

[redacted]	
[redacted]	٢
[redacted]	٢
[redacted]	٨
[redacted]	٥
[redacted]	٣
[redacted]	٣
[redacted]	٦
[redacted]	٢
[redacted]	٢
[redacted]	٢
[redacted]	٢
[redacted]	٢

والمثال من قصيدة آخر العمر:

فى آخــر العمر/ اكتشــفتُ أننى غرير.../ فى آخر العمر اكتشــفت/ أنــى الزاهد../ والمسرف.../ الصعلوك.../ واكتشفتُ أنّ زورقى/ أكبر من أن/ تستطيع حمله البحور.../ فى آخــر العمــر اكتشــفتُ/ أنّ كلّ وردةٍ حديقةٌ كاملةٌ/كلّ كوخٍ وطــنٌ/ فى آخر العمر اكتشــفتُ/ أنّ قلباً دونَها حبيبةٍ/ مبخرةٌ ليس بها بخور.../ فى آخرِ العمر اكتشــفت/ أنّ

لی طفولة ضائعة/ جاء بها حبّک/ فی آخر العمر اکتشــفت/ أننی ســادنک الناســک.. والحقیر/ أرکض فی روضکِ/ فی آخر العمر اکتشــفتُ/ أننی طفلک یا ســیدتی الطفلة/ طفلٌ عاشقٌ... . (السماوی، ۲۰۰۷م: ۳۷-۴۲)

یبین السماوی ما یختلج فی نفسیته صریحاً حتی یرسم فی خیاله لوحات تشکیلیة من الوطن والعمر وطفولته ویؤکد فکرته مســتعیناً بالتکرار حیث یســتهل کل مقطع بتکرار عنوان القصیدة: فی آخر العمر اکتشفتُ ویمزج بین العناوین وقصائده؛ لأنّ تکرار العنوان عنصر فعَّال فی تکوین أشــعار السماوی، فهو یهتم بالعنوان حیث یجعله النقطة المرکزیة الــتی تتمحور حوله القصیدة، کما فعل فی قصیدة آخر العمــر، الذی یکرر العنوان فیها ثمانی مرات.

فالعنوان ذو دور محوری فی الفهم العمیق لأشــعار الســماوی وثمّة تلائم واضح بین عنوان القصائد ومحتواها. یقول الغرباوی نقلا عن جاســم خلف إلیاس: «عندما تتبعنا العناوین فی شــعر الســماوی وجدنا صحة ما ذهبنا إلیــه، إذ إن ثنائیة الوطن والمنفی قد انعکســت فی اغلب العناوین تعبیراً عن الإحســاس بالغربــة عن الذات والمکان.» (الغرباوی، ۲۰۱۰م: ۴۵)

٤-٢-٢. تکرار التراکیب المتنوعة

ظاهرة التکرار-کما ســبق- من الظواهر الأسلوبیة الهامّة فی الشعر العربی المعاصر ولهــا دلالات معنویــة تتخطی وجودها اللغوی. لکن التکــرار فضلاً عن کونه خصیصة أساســیة فی بنیة النص الشــعری [فإن له] دوراً دلالیاً علی مستوی الصیغة والتراکیب المتنوعة؛ فهو أحد الأدواء اللاشعوریة التی یسلطها الشعر علی أعماق الشاعر فیضیئها. (راضی جعفر، ۱۹۹۹م: ۹۹) نری هذه التراکیب فی دیوان یحیی السماوی بصورة مختلفة ولافتة. نقصد بتکرار التراکیب المتنوعة، تکرار الأبیات فی أسلوب نحوی واحد.

٤-٢-٢-١.تکرار أسلوب الجار والمجرور + الفعل المضاع + ...

یستفید السماوی فی قصیدة "إهداء" من هذا الأسلوب، کقوله:

للطفل يحبو فوق أرصفة الكلام ⟸ للطفل+ يحبو+ فوق أرصفة الكلام

للأمّ تحضنهُ.. تزقّ مكارم الأخلاق../ للصبح يغسل بالضياء الدرب من وحل الظلام/ للريح ينسج من حرير نسيمه بُرد المسرّة للأنام/ للريح قادت للثرى العطشان قافلة الغمام../ للحديق تزدحم الخنادق../ للمستبدّ اختار أن يلقى السياط إلى الضرام/ للمارق انتبذ الخطيئة... . (السماوى، ٢٠٠٧م: ٥-٩)

تؤدى جمالية تكرار هذا التركيب دورا فنياً إيقاعيّاً فى انسجام أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها وتبرز لنا براعة الشاعر وعبقريته فى بيان الحالة الشعورية المسيطرة على ذاته.

٤-٢-٢-٢. تكرار أسلوب" فعل مضارع + أن+ فعل مضارع + فى + اسم

يستخدم السماوى هذا الأسلوب فى قصيدة "يحدث فى خيالى":

يحدث أن أشيّد فى خيالى ⟸ يحدث + أن أشيد + فى خيالى

يحدث أن أجعل من عينيک/ يحدث أن أزرع فى خيالى/ يحدث أن أنسج فى خيالى/ يحدث أن أجعل من يديک فى خيالى سوراً/ يحدث أن أسوق نحو بيتک/ يحدث أن تسافرى يومين عنى/ يحدث أن تزفّک البحار لى/ يحدث أن أكتب فى خيالى/ يحدث أن يُجلسنى خيالى/ يحدث أن أطهر الحقول من كلّ الجراد البشرى فى بساتين الفراتين/ يحدث أن أقيم جسر الودِّ/ يحدث أن أموت فى خيالى/ يحدث أن أفيق من خيالى. (المصدر نفسه: ٥٣-٦٣)

يكرر السماوى هذا التركيب فى كلّ مقطع بمعنى جديد ولكن كلّها تدور فى النهاية حول محور واحد هو همومه تجاه الوطن. ويضفى على القصيدة انتظاماً خاصّاً لا يسأم القراء من قراتها ويتلائم مع نفسية الشاعر.

يستخدم الشاعر فى قصيدة "حين تكونين معى" أسلوبين:

٤-٢-٢-٣. الفعل المضارع + الفاعل + الجار والمجرور

يفرش الربيع لى سريره... ⟸ الفعل المضارع + الفاعل + الجار والمجرور

فينثــر الورد على وســادتی/ تنســج الضفاف لی شــذاه/ يظفر الصبــاح لی ضُحاه أرجوحة.../ يجلس الطير إلى مائدتی.../ تكشــف الصدور عن أسرارها. (المصدر نفسه: ١١٢-١١٦)

٤-٢-٢-٣-١. كما يتكرر أسلوب: الفعل المضارع + الجار والمجرور + الفاعل

يهرب من فصولنا الخريف ⟸ الفعل المضارع + الجار المجرور + الفاعل

يسيل من ربابتی اللجن/ تفيق من سباتها الأمطار/ تخرج لی لؤلؤها البحار. (المصدر نفسه: ١١٢-١١٦)

يكون الســماوی فی هذه القصيدة متفائلا بمســتقبل العراق ويصور هذا التفائل من خلال تكرار لوحات تشــكيلية تــبرز حنينه البالغ إلى العــراق ويتذكّر جمال رؤيته فی الخيال. كما يعتمد السماوی على تكرار تركيب الجملة الفعلية التی يبدأ بالفعل المضارع. وهذا يعبّر عن شدة حنين الشاعر إلى وطنه الذی جعلت الزمن زمناً خيالياً لايخرج عن دائرة الحزن المستمرة. لأنّ الفعل المضارع يدلّ على التجدد والاستمرار.

فتكرار التراكيب طوال القصائد قد ولّد انسجاماً دلالياً وإيقاعياً بين المقاطع ويحقق توازناً موسيقياً. ويوحی فی طياته بأبعاد إيحائية تؤثر فی المتلقی وتسهم فی إيقاظ الوعی فی نفوس الجماهير ضدّ المحتلين.

٤-٢-٢-٤. تركيب الاستفهام

ومن التكرار الاستهلالی تكرار اسم الاستفهام فی بداية الأبيات، إذ يسهم فی شحن الخطاب الشــعری بقوة إيحائية وفتح المجال الدلالی أمام القارئ وتستدرجه إلى إكمال النص، وتجبره على الإجابة عن الأســئلة التی يطرحها الخطاب وبذلک يستكمل النص عند الإجابة عنها. (حنی، ٢٠١٢م: ١٥) الاســتفهام أســلوب من الأســاليب الإنشائية الطلبية التی يســتخدمها الســماوی فی الديوان ليعبّر عن أفكارهــا، كقوله فی قصيدة يا صاحبی:

هــل للغصونِ من الجذورِ هروبُ ؟/ أطيــارُهُ ... ونخيلهُ مصلوبُ/" قومی همُو قتلوا

أُميمَ أخي" ولا/ ذنبٌ سوى أنَّ القتيلَ قريبُ/ مالي أبثّكَ يا نديمَ قريحتي/ شجَني وفيكَ من الهُمومِ سُـهُوبُ؟/ هل نحن إلا أمةٌ مغلوبةٌ/ رأتِ المشـورةَ ما يقولُ مُريبُ ؟/ ما نفعُ توحيدِ اللسـانِ لأمةٍ/ إنْ لمْ تُوحّدْ أذْرعٌ وقلوبُ؟/ هي أمةٌ أعداؤها منها ... متى/ طارَ الجناحُ وبعضُـهُ معطوبُ ؟/ من أين يأتينا الأمانُ وبعضنـا/ لِعدوّنا والطامعينَ ربيبُ؟/ هل نحن إلا أمةٌ مغلوبةٌ/ فإلى مَن/ يشكو العاشقُ المغلوبُ؟/ لا بدّ من غَرَقِ السفينِ إذا انبرى/ لقيادها "المنبوذُ" و"المجذوبُ." (السماوى، ٢٠٠٧م: ٨٢-٩٢)

في هـذه القصيدة يرتقي حزن الشـاعر إلى ذروته ويتبلور كلّ مـا يعانيه من ألم في أسلوب الاسـتفهام؛ فالقصيدة تشير إلى الجرائم التي شـوهت الوجه الناصع للمقاومة الوطنية المشروعة ويتضمن البيت الشهير:

قومي همو قتلوا أميم أخي ⟸ فإذا رميت أصابني سهمي

والبيت إشارة إلى جريمة احتلال الكويت من قبل صدام، كما أن القصيدة تدلّ على جريمة هدم المدن العراقية بسـاكنيها علـى يد قوات الاحتلال بذريعة البحث عن بعض الإرهابيين. ويشـير إلى زعيم عربي بالغ النرجسـية وضع خطـة إرهابية لاغتيال قائد عربي كان قد جند نفسه لخدمة الأمتين العربية والإسلامية .

كثـيرا ما تكون بعض القيادات العربية السـبب الجوهري لدمار شـعوبها واحتلال أوطانها ولعل النظام العراقي السـابق خير مثال على ذلك. (المصدر نفسـه: ٩٢) كثرة اسـتخدام الاستفهام تجسد الرؤية الفكرية للشـاعر وهمومه الاجتماعية؛ لأنّه يعتقد أن سـيفه معضوب ولا ناصر له ويعبر عن ظلم حكام العرب وجورهم لهذا الشـعب الذي يخضعون للأجنبي المستغل للأرض والشعب.

يسـتهل السماوى قصيدة "طرقنا بابكم فأجاب صمت" بسؤال كما نرى في النماذج التالية:

أما لبعيد هودجكم قدوم؟/ فيا أحبابنا هل من جديد؟

عاتبني فمي: أيجوز قتلي   على عطش.. وفي عيد أصوم؟

أ تغني الطير عن غصن نقوش   لتغنينا عن الوصل "الرسوم"؟

(المصدر نفسه: ٦٣-٦٨)

إنَّ كثرة التراكيب الاستفهامية في الديوان تدلّ على الصراعات النفسية التي يعاني منها الشاعر في المنفى؛ لأنّ الملمح الأسلوبي في هذا التكرار أن هذا الاستفهام التقريري لا يراد منه جواب جاء لتأكيد المعنى. ثم إن هذه الأسئلة الطاقة تثير في المتلقي التأمل في مضمون القصيدة.

٤-٢-٢-٥. تركيب النداء

النداء أسلوب من الأساليب الإنشائية الطلبية، وفيه يتمّ تنبيه المنادى، وحمله على الالتفات. (المخزومي، ١٩٨٦م: ٢٨٩) فقد استخدم السماوي أسلوب النداء في ديوانه لبيان همومه في المنفى. على سبيل المثال يقول في قصيدة "طرقنا بابكم فأجاب صمت":

ويا أحبابنا ما طول عمر   لنفس لا ترام ولا تروم؟
ويا أحبابنا هل كان يذكو   بغير حريقة الزّند السليم؟
ويا أحبابنا لو كان يُجدي   عتابٌ لانبرى قلبٌ هضيم
فيا أحباب باقي العمر هلّا   تضاحك ليلنا منكم نجوم.

(السماوي، ٢٠٠٧م: ٦٥-٧٠)

من خلال هذه الأبيات يتجلى لنا أنّ السماوي اعتمد على تكرار الجملة الندائية التي توحي بحالته النفسية في فراق وطنه. لأنّه ينادي أحبته الذين خلفوا في قلبه بصمات حبّهم وذكرياتهم الجميلة. يقول الشاعر في قصيدة "سؤال":

أغـربُ ما قرأتُ في مدافن الأمواتْ/ شاهدةٌ خُطَّ عليها :/ أيّها الأحياء في مدائن السُبات/ أما مللتم لُعبة الحياة؟ (المصدر نفسه: ٩٩)

إنه يريد أن ينبه شعوب العراق لأوضاع مجتمعهم وصحوتهم وأن يرشدهم إلى دروب الصواب. ينبع أسلوب النداء من عمق تحسر السماوي على أرضه بعد مرور السنين. يقول شرتح: إنّ شعرية السماوي متجذرة في عمق الرؤية/ وحرارة التجربة المتقدة عاطفياً، إذ تستمد وميضها من جراح الغربة، والصبابة والشوق العارم الذي لن ينقضي موجه الحارق طيلة الحياة؛ فهو دائماً في توهج وحنين دائم إلى العراق. (شرتح، ٢٠١١م: ٤٦٧) فالمنادى في هذا الديوان يدل دلالة نفسية على الآلام التي يعاني منها

٥. النتائج

التكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان "قليلك... لا كثيرهنّ" ليحيى السماوي وهو لا يأتي عشوائياً بل هادف وذو مغزى. يظهر التكرار في ديوانه بأشكال متنوعة في الألفاظ، الضمائر، كلمات الطبيعة، المتقابلات والجمل، وكلّ شكل من هذه الأشكال له أبعاده الإيقاعية التي تدلّ على هموم الشاعر وقلقه على مستقبل وطنه العراق. تؤدى جمالية التكرار إلى إثراء قصيدته من حيث الإيقاع الموسيقى وإثارة المعانى الإيحائية؛ الأمر الّذى جعل قصائده متماسكة ذات وحدة عضوية.

وكلمة العراق من أبرز الكلمات التى يستخدمها الشاعر فى قصائده مباشرة، وذلك لبيان مدى علاقته النفسية بالعراق وحنينه إليه. ركز يحيى السماوى فى ديوانه على ضميرى المتكلم ليؤكد على على تفرده وتميزه حتى فى منفاه، كما خلع على كلمات الطبيعة، الصفات البشرية على طريق التشخيص. فالتشخيص يرسم لوحات استعارية جميلة فى أشعاره الرومانسية وهو بذلك يشرك عالم الطبيعة آلامه وأشجانه ليخفف من مأساته. تدلّ الكلمات المكررة ک (حقل ياسمين، بستان برتقال، الزهرة، زهرة الريحان و...) فى هذا الديوان على الأمل وتفاؤل السماوى بمستقبل وطنه العراق ويجمع الشاعر بين المتقابلات على أساس الانزياح، كما يكرر العبارات بأنماطها المتنوعة. يؤدى تكرار العبارة إلى الانسجام المنظم بين المقاطع ويحقق موسيقى متماسكة ويوحى فى طياته بأبعاد إيحائية تؤثر فى المتلقى وتسهم فى إيقاظ الوعى فى نفوس الجماهير ضدّ المحتلين وتجسد الحالة النفسيّة للشاعر إثر غُربته عن الوطن.

من الناحية الفكرية والاجتماعية مزج السماوى بين حبه لحبيبته والوطن. عالج فى شعره مشكلات كيانية يعانيها فى منفاه وينبغى الإشارة إلى أنَّ التكرار فى شعر السماوى يكون فى خدمة فكرته المحورية أى بيان همومه الوطنىّ. فعندما يتحدَّث السماوى عن الوطن، يحسُّ القراء بأنَّ الشاعر يقوى الإحساس بالغربة والاغتراب عن العراق فى شعره. وهذا يدلّ على أنَّ حبَّه للوطن يظهر القضايا الوطنية فى مضامين أشعاره، وهو

ينقل هذا الحسَّ من ذاته إلى نفس المتلقِّي. وفى أغلب الأحيان يبلور السماوى فى شعره رؤيتــه الفكرية والاجتماعية حول فراق الوطن والدعوة إلــى الثورة والرفض ويدعو الشــعوب العربية من خلال أســلوب التكرار إلى الوعى والوقوف بوجه الطُغاة والعتاة والأباطرة. وقد ظهرت براعته فى اســتخدام هذا الأســلوب ونقل بذلك مشــاعره إلى المتلقى.

المصادر والمراجع

ابراهيــم، عبدالعظيم المطعــنى. (١٩٩٢م). خصائص التعبير القرآنى وسماته البلاغيــة، الطبعة الأولى. بيروت: مكتبة وهبة.

ابن رشــيق القيروانى، الحسن. (لاتا). العمدة فى محاســن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد. بيروت: دار الجيل.

بــدوى، محمد جاهين. (٢٠١٠م). تجربة العشــق والاغتراب فى ديــوان قليلك لاكثيرهن. لامک: دار الينابيع.

راضــى جعفر، محمد. (١٩٩٤م). الاغتراب فى الشــعر العراقى المعاصر مرحلة الروّاد، دمشــق: اتحاد الكتاب العرب.

الســماوى، يحيى. (٢٠٠٧م). ديوان قليلک... لاكثيرهنّ، جدّة: عبدالمقصود محمد سعيد خوجه، الطبعة الثانية.

ضيف، شوقى. (١٩٩٩م). فصول الشعر ونقده، مصر: دار المعارف.

عبدالنور، جبور. (١٩٨٤م). المعجم الأدبى، بيروت: دار العلم للملايين.

عبيــد، محمد صابر. (٢٠٠١م). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية. دمشــق: اتحاد كتاب العرب.

عجلان، عباس بيومى. (١٩٨٩م). عناصر الإبداع الفنى فى شــعر الأعشــى. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

عشرى زايد، على. (٢٠٠٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. القاهرة: مكتبة الآداب.

عيد، رجاء. (١٩٨٥م). لغة الشعر، قراءة فى الشعر العربى الحديث. الإسكندرية: منشأة المعارف.

الغرباوى، ماجد. (٢٠١٠م). تجليلات الحنين فى تكريم الشــاعر يحيى السماوى. الجزء الأول. دمشق: دار الينابيع.

ـــــــ . (٢٠١٠م). تجليلات الحنين فى تكريم الشــاعر يحيى الســماوى. الجزء الثانى. دمشــق: دار الينابيع.

قطب، سيد. (١٩٩٣م). النقد الادبى «أصوله و مناهجه». الطبعة السادسة. بيروت: دار الشرق.
المخزومى، مهدى. (١٩٦٤م). فى النحو العربى نقد و توجيه. بيروت: منشورات المكتبة العصرية.
المسدى، عبدالسلام. (١٩٨٢م). الأسلوبية والأسلوب. تونس: الدار العربية للكتاب.
الملائكة، نازک. (١٩٧٧م). قضايا الشعر المعاصر. الطبعة السادسة. بيروت: دار للملايين.

المقالات والرسائل

أمـــال، دهنون. (٢٠٠٨م). «جماليات التكرار فى القصيدة المعاصرة»، الجزائر: جامعة محمد خيضر. جامعة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الثانى والثالث.

حنى، عبدالطيف. (٢٠١٢م). «نســيج التكرار بين الجمالية والوظيفة فى شــعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا». مجلة علوم اللغة العربية وآدابها. كلية الآداب واللغات. جامعة الوادى. العدد الرابع. صص٦-٢٠.

رحيم، عبدالقادر. (٢٠٠٨م). «العنوان فى النص الإبداعى أهميته وأنواعه». الجزائر: جامعة محمد خيضر. العددان الثانى والثالث.

الزيود، عبدالباســط محمد. (٢٠٠٧م). «من دلالات الانزياح التركيبى وجمالياته فى قصيدة الصقر لأدونيس». مجلة جامعة دمشق، المجلد٢٣، العدد الأول.صص١٥٩-١٨٨.

على، عبدالرضا. (١٩٨٩م). «الإيقاع الداخلى فى قصيدة الحرب». بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر.

معروف، يحيى. (١٤٢٣ق). «دراســة وتحليل للمضامين الشعرية للشاعر العراقى يحيى السماوى». مجلة اللغة العربية وآدابها. السنة الثامنة. العدد الرابع عشر. صص١٢٧-١٥٣.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة –العدد السادس عشر –شتاء ١٣٩٣ش /كانون الأول ٢٠١٤م
صص ٤٩ ـ ٣٣

رؤية نقدية جديدة "لبواعث ظهور الشّعر الحرّ" فى العراق

تورج زينى‌وند*

الملخّص

كلّ حركة أدبيّة، شعراً كان أو نثراً، تحتاج فى نشأتها أو تطوّرها إلى بيئة مناسبة؛ ظهور الحماسة لدى اليونانييّن والإيرانييّن، يدلّ على أنّ كلّ ظاهرة أدبيّة لايمكن أن تنشأ فى الفراغ بل تستلزم ظروفاً خاصّة وأسباباً مناسبة للنموّ والتّطوّر. لم يكن الشّعر العربى، منذ الجاهليّة حتّى اليوم، بمعزل عن هذه السّنّة الأدبيّة؛ فقد أثّرت عليه جملة من المؤثّرات على مرّ العصور. أهمّها القبيلة، والدّين، والسّياسة، والحضارة والمغول، ثمّ الغرب.

وهذه هى حركة الشّعر الحرّ الّتى ازدهرت فى الأقطار العربيّة،كانت استجابة أو تلبية لحاجات فنيّة واجتماعية وسياسية وثقافية. وولادتها كانت فى العراق دون بقية الأقطار؛ لأنّه كان أكثر استعداداً بالنسبة إلى بقية البلدان العربيّة بما فيه من سيطرة الاستبداد والاستعمار، إضافة إلى تمتّعه بتراث شعرىّ قويم. وهناک أيضاً علّة العلل وهى أنّ روّاد هذه الحركة قد تأثّروا بالتيّارات الأدبية الّتى كانت سائدة فى أروبا والغرب،كما يضاف إلى ذلک أنّهم ربّما اطّلعوا على تيّار الشّعر الحرّ فى ايران وتطوّراته الّتى بدأت قبل الشّعر الحرّ بالعراق. من أهمّ ما حصل عليه هذا المقال الذى انتهج المنهج التّحليلى– التّوصيفى، هو أنّ المؤثّرات الاجتماعيّة والسّياسية ثمّ التّعامل والتّواصل مع الغرب كانت من العوامل الأساسيّة الّتى أدّت إلى ظهور الشّعر الحرّ فى العراق.

الكلمات الدّليلية: الشّعر الحرّ، العراق، الشّعر العربىّ، الشّعر الفارسىّ، الشّعر الأوروبى.

---

*. أستاذ مشارک بجامعة رازى، كرمانشاه، إيران T_zinivand56@yahoo.com
التنقيح و المراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١١/١٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٦/٢٥ش

المقدّمة

بين العراق والشّعر، ترابط وجدانیّ عمیق قلّما نجد له مثیلاً فی بلد آخر، فالعراق بلد الشّـعر، ولیس ذلک ادعاءً، بل کلّ من یعرف العراق وتاریخه الأدبیّ، یعترف بأنّ فحول الشّعر العربیّ قدیماً وحدیثاً، نهلوا من ینابیعه الرّقراقة ونمیره الصّافی. وأمّا هذه الدّراسة الّـتی بین أیدیکم، فإنّها تبحث عن بواعث ظهور الشّـعر الحـرّ فیه، وهی تتمحور حول محورین تالیین:

أ. نظرة عابرة فی تطوّر الشّعر الحدیث فی العراق.

ب. تحلیل بواعث ظهور الشّعر الحرّ ونقدها.

وقبـل أن ندخـل فی صمیم البحث، علینا أن نحدّد المقصود بالشـعر "الحدیث" فی شـعر العراق؛ إنّ المراد من الشّعر الحدیث فی شعر العراق المعاصر، هو ما بدأ بنهایة الحرب العالمیّة الثانیّة حتّی الیوم. ویکون من المفید أن نبدأ بالقرن التّاسـع عشـر لنتتبّع تطوّر الشّـعر فی العراق بدأً من التّقلید مروراً بالشّعر الاجتماعی والخطابی وانتهاءاً إلی المحـاولات الحدیثة للتّجدید. تمّت مراحل تطوّر الشّـعر الحدیـث فی العراق علی النّحو التالیّ:

المرحلة الأولی أو مرحلة التّقلید من منتصف القرن التّاسع عشر حتّی إعلان الدّستور العثمانیّ فی سـنه ١٩٠٨م: شـعراء ذلک العهد، یمثّلون الرّعیل الأخیر من شعراء الفترة المظلمة ینضوون جمیاً تحت لواء التّقلید متأثّرین بالثّقافة العثمانیّة. من أبرز ممثلی هؤلاء: "عبدالغفـار الأخرس" (١٨٠٥ – ١٨٧٤ م)، "موسـی الطّالقـانیّ" (١٨١٤– ١٨٨٠ م)، "حیدر الحلیّ" (١٨٢٧– ١٨٨٦ م)، "عبدالغنی جمیل" (١٧٨٠– ١٨٦٣ م) و"محمّد سعید الحبّوبی" (١٨٤٩–١٩١٦ م). (الخیاط، ١٩٧٠م: ١١– ٢٩)

المرحلة الثّانیّة أو فترة الانتقال من ذروة التقلید إلی محاولات التّجدید: لقد توسّـط شعراء هذه المرحلة بین التّقلید والتّجدید، فلم یقلّدوا الآخرین تقلیداً أعمی ولم یرفضوهم رفضاً باتاً، بل نقلوا الموضوعات الشّخصیّة الضّیقة إلی النّاس والمجتمع وجرت الآراء العلمیّة الجدیدة علی ألسـنتهم ثائرین علی القیم الاجتماعیّة والسّیاسیة ولکن لم تشهد ثورتهـم، أبعاداً منتظمة، إلاّ أنّهم بالرغم مـن ذلک، مهّدوا الطّریق للأجیال القادمة. من

روّاد هذه المرحلــة: "جميل صدقى الزّهاوى" (١٨٦٣-١٩٣٥م)، "أحمد الصّافى النّجفى" (١٨٩٧-١٩٧٧م)، "حسـين مردان" (١٩٤٧م-؟) و"محمّد مهدي الجواهرىّ" (١٩٠٣م-١٩٩٧م). (المصدر السّابق: ٣٧- ١٠٧)

المرحلــة الثالثة أو محاولات التّجديــد بعد الحرب العالميّة الثانيّة: اتّســمت مرحلة ما بعــد الحرب العالميّة الثّانيّة بتغيرات حاسمة على المســتوى العالمــى، بانهيار القوى الاســتعماريّة الّتى أنهكتها الحرب، وارتفاع صوت الشّــعوب المستعمرة منادياً بالتّحرّر والاســتقلال واشــتدّت الدّعوة إلى الدّيمقراطيّة واحترام حقوق الإنسان وكان لهذا كلّه أصداء على الصّعيد الدّاخلى فى العراق، حيث تطوّرت الأوضاع السّياسية والاجتماعيّة والثّقافيّة. فى الحقيقة أنّ الحركات السّياسـّية والانقلابات العسكريّة والأحزاب الوطنيّة وآثار الحرب العالميّة الأولى وســيطرة بريطانيا علــى العراق وأخيراً ما خلفته الحرب العالميّــة الثّانيّة من آثار مروعة وضياع فلســطين، كلّها أســهمت إلى حدّ كبير فى تهيّئة الظروف لتطوّر الأدب، حتّى ظهر المثلّث العراقّى (نازك الملائكة، بدر شــاكر السّــيّاب وعبد الوهاب البياتىّ) ثمّ ارتفعت القصيدة العربيّة إلى مستوى جديد مغاير تماماً لما كان ســائداً فى الشّــعر لقرون طويلة. وهكذا برزت الدّعوة إلى تجديد الشّعر فى العراق بعد الحرب العالميّة الثّانيّة بتغيير وجه الحياة وتطوّرها وازدياد المظاهر الثّقافيّة والاتّصالات بالحضــارة الحديثة الأخرى والاقتبــاس منها ونهوض حركة التّرجمــة. (انظر: المصدر السابق: ١٠٨- ١٧٠؛ بدوى، ١٩٦٩م: مقدّمة الكتاب: ک، ل، م؛ المقدّسى، ١٩٨٨م: ٩٩؛ الكتانى، ١٩٨٢م: ٤٥٠؛ الحدّاد، ٢٠٠١م: ٥)

قد تطلّعت الحركة التّجديديّة التى سمّيت بـ "الشّعر الحرّ" من العراق ومنه زحفت إلى أقطار الوطن العربىّ، فى تلك السّــنة (١٩٤٧م) الّتى نظمت نازک الملائكة قصيدتها "الكوليرا" أصدر بدر شــاكر السّــيّاب فى بغداد ديوانه، "أزهار ذابلة"، وفيه قصيدة حرّة الوزن له من بحر الرّمل عنوانها "هل كان حبّاً".

وقيل فى تعريف هذا الشّعر: «ليس الشعر الحرّ منثوراً كما ظنّ الكثيرون ممّن يعزفون عــن قراءته، وإنّما هو شــعر يلتزم بحور الخيــل، ولكنّه يكتفى منها بالبحور المتســاويّة التّفاعيل كالرّجز والرّمل والكامل وغيرها. وهو مع التزامه بهذه البحور يتحرّر من نظام

البيت الكامل، فسطور الشّاعر تختلف طولاً وقصراً ....» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٣٦) هذا ما صرّحت به رائدة الشّعر الحرّ "نازک الملائكة" فی کتابها "قضايا الشّعر المعاصر"، أما ظهور هاتين القصيدتين فلم يلفت نظر الجمهور، مضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالها الصّحف، شعراً حرّاً على الإطلاق، إلی صيف سنة ١٩٤٩م حيث، أصدرت "نازک الملائكة" ديوانها "شظايا ورماد" وقد ضمّنته مجموعة من القصائد الحرّة ووقفت منها موقف التّجديد. (انظر: المصدر السابق: ٣٧)

لم يكد هذا الدّيوان يظهر، حتّى قامت له ضجّة شديدة فی صحف العراق وأثيرت حوله مناقشات حامية الوطيس فی الأوساط الأدبيّة، حتّى بدأت تظهر قصائد حرّة الوزن ينظمها شعراء يافعون في العراق ويبعثون بها إلى الصّحف وبدأت الدّعوة تنمو و تتّسع.

سؤال البحث

السؤال الأساسی الّذی يتطرّق إليه هذا المقال، هو: لماذا بدأ الشّعر الحرّ فی العراق دون غيره من البلاد العربيّة؟

منهجية البحث

ولقد حاولنا من التّطرّق فيه (سؤال البحث) اتباع منهج النّقد والتّحليل بالاعتماد علی المناهج الحديثة فی النّقد الأدبی ومن ثمّ منهجنا فی البحث هو أنّ الباحث يدرس الموضوع فی رؤية نقديّة تمتاز بالانتظام و الحداثة؛ الانتظام فيها تعود إلی تفكيک العوامل: إلی العوامل النّفسانيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة والفنّيّة، كما أنّ الحداثة فی المقال تتّصل بالتأكيد على رصد التأثير الفارسیّ فی نشأة هذه الظّاهرة بالعراق.

خلفيّة البحث

وفيما يتعلّق بخلفيّة البحث فبإمكاننا أن نقول إنّ الباحث لم يقف على مقالة فارسيّة أو عربيّة بهذا العنوان إلاّ أنّ بعض الباحثين أشار إليه إشارات عابرة.

تحليل الموضوع فی ضوء أسباب ظهور الشّعر الحرّ فی العراق

العوامل النّفسانيّة

إنّ الصّلــة بــين الأدب والنّفس، علاقة جدليّة؛ النّفس الإنســانی ترتاح إلی الأدب وتتفاعــل معه تفاعلاً جذرياً والأدب يخضع لتقلّبات النفس ويتغذّی بها، بل يترعرع فی فضاء نفسی ويقيم فيها.

الملاحظ فی شــعر نازک الملائكة يجد أنّ هذه الشاعرة تعيش دائماً بين الألم والخيبة واليأس والغربة والتّشــاؤم أو تتحدّث عن الصّرامة والمشاكل والتزمّت والقيود والتّمرّد والثّورة، بحيث نســتنبط أنّها لاتزال تبحث عن جديد تســتبدل به عمّا يدور حولها- بل تحطّمها- من الحرمان والقيود والتّكرار والرّكود والرّتابة. (انظر: ميشال، ١٩٩٩م ٣٥٩؛ عبّاس، ١٩٥٥م: ٨؛ ابوســعد، لاتــا: ١٩٠) وهذه كلّها تعنی أنّ قلق الإبداع يســتدعی وجود معكّر يبحث عن التّغيير والتّطوّر. (المير، ١٤٣٠م: ٩) وليست هذه المسألة تختصّ بهذه الشّاعرة فقط، بل توجد أيضاً فی آراء النّقاد حول الآخرين من الرّوّاد الأوّل للشّعر الحرّ كالسّيّاب والبياتیّ وعبد الصّبور. (انظر: نعمان، ٢٠٠٦م: ٦- ١١٣؛ المير، ١٤٣٠ق: ٢٤١- ٢٨٨؛ علی، ١٩٧٨م: ١٢٣- ١٤٦؛ بيضون، ١٤١٣ق: ٢١٣)

العوامل الاجتماعيّة والسّياسية والثّقافيّة

إنّ الشّــعر الرّومانسی الّذی ساد علی المجتمعات العربيّة آنذاک كان ممتازاً بالذّاتيّة الّــتی تبتعد عن القضايــا الواقعيّة الوطنيّــة والعالميّة فلم يعدّ يواكــب متغيّرات الواقع الاجتماعی بل أصاب الّذات الإنسانی بالهزيمة والعجز والانكسار والضّياع. ومن ثمّ تمرّد بعض الشّــعراء الشّــبّان فی تلک الآونة علی القصيدة الرّومانسيّة مثل "نازک الملائكة" و"بدر شــاكر السّيّاب" و"عبدالوهّاب البياتی" و"صلاح عبد الصبور" و"أحمد عبدالمعطی الحجــازی" و... فقد انتبه هؤلاء وغيرهم كثيرون إلــی حقيقة الواقع الاجتماعی الّذی يتطلب النّهوض والتّخلّص والتّمرّد والثّورة كما كانت حال المجتمع والأوضاع السّياسيّة والثّقافيّة. فهؤلاء الرّوّاد بدل العناية بالهندســة الشّكليّة الكلاسيكيّة قد اعتنوا بالتّراث الإنســانی الماضی والحاضر والواقعيّات الرّاهنة ووظّفوهــا توظيفاً معاصراً يتناغم مع

الانفتاح الثّقافى والحضارى والفكرى. (انظر: الدّقاق والآخرون، ١٤١٧ق: ١٩٨-٢٠٢)

إنّ حركة الشّعر الحرّ بدأت فى العراق سنة ١٩٤٧م، ومن العراق، بل تحديداً من بغداد نفسها -كما تقول نازک الملائكة (انظر: المصدر السابق: ٣٥)- زحفت هذه الحركة وامتدّت حتّى غمرت الأقطار العربيّة كلّها.

يبدو أنّ ظهور فكرة الخروج على الشّكل العامّ للقصيدة العربيّة ومحاولة التّماشى مع الآداب الغربيّة كانت قبل الأربعينات وفى البداية هى مجرد رغبة عند بعض الّذين سافروا إلى الغرب وحاولوا أن ينقلوا التّجربة بدون فهم مسبق. (انظر: فاضل، ١٩٨٤: ٢١٨) فصارت تلک الرّغبة منسيّة فاشلة؛ لأنّ الظّروف لم تكن مهيّأة لاستقبال هذا النّوع الجديد من الشّعر. أمّا بواكيره فقد ظهرت فى العراق ويبدو لنا أنّ من جملة أسبابها ما اعقبته الحكومة العثمانيّة ثمّ الحرب العالميّة الثّانيّة من تأثيرات وانعكاسات سياسيّة واجتماعيّة ودوليّة ولذلک نجحت محاولات "نازک الملائكة" و"بدر شاكر السّيّاب". (انظر، المصدر السابق: ٢٢٠)

فى الحقيقة أنّ التّجديد الشّعرى الّذى تمّ فى الأربعينات، كان تجديداً ثقافيّاً وسياسيّاً واجتماعيّاً فى بلاد الرّافدين، ولكنّ الفكرة، توسّعت فشملت البلدان العربيّة ولو بقى الشّعر العربىّ الحديث فى العراق، كحركة تجديديّة، لكان من الممكن أن يموت بسبب الظّروف المناوئة له، لكنّه وصل إلى لبنان، ومن لبنان، انتشر إلى سوريا وفلسطين والأردن وإلى مصر. فوجد هذا الشعر فى لبنان مكانة خطيرة لدى الشّعراء ولكن الشعراء اللّبنانيّين- وإن أضافوا إليه أشياء كثيرة- لقد استجابوا إلى هذا النوع من من الشّعر الحديث، استجابة متطرّفة. بينما كان المصريّون بطيئين ومماطلين جدّاً فى الاستجابة للتيّارات الجديدة، مثلاً الشّاعر المصري "صلاح عبد الصّبور" بدأ يكتب الشّعر الحرّ وكان ذلک سنة ١٩٥٦م. (انظر: المصدر السابق: ١٩٩٩) إذاً بقى العراق رائداً فى هذا النّوع من الشّعر بسبب الظّروف المهيّأة لولادة هذا الشّعر الجديد، ولادة طبيعية ناضجة وبسبب تاريخه الشّعري الطّويل.

وقد ذهب النّقاد فى تأويل هذه الظاهرة وتعليل إقبال الجيل الجديد إليه، بمذاهب مختلفة، فقال بعضهم: إنّ الشّباب مولعون بالإغراب والشّذوذ، وقال آخرون: إنّ الجيل

الجديد،كســول، يضيق بالجهد الأدبى ولايتحمّل على متاعب الشّطرين وأهوال القافية الموحدّة فيلجأ إلى السّهولة، ورأت جماعة أخرى أنّ هذه الحركة بمجملها، مستوردة من الشّعر الغربىّ ولاعلاقة لها بالشعر العربىّ.

وقد بيّنت رائدة الشّعر الحرّ "نازك الملائكة" صلة الشّعر الحرّ بالتّطوّرات الاجتماعية والثّقافيّــة حيث تقــول: «أفتراه من الممكن أن تمتلك جــذوراً، اجتماعيّة تحتم انبثاقها وتســتدعيه؟!» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٥٠) هذه الجذور منها ما هو اجتماعى ومنها ما هو نفســانى وتعزوها إلى أربعة أســباب مؤكّدة على العوامل الاجتماعيّة كعامل رئيســى لبزوغ هذه الظّاهرة الأدبيّة.

أوّلهــا: نزوع الفرد العربى المعاصر إلى الهروب من الأجواء الرّومنطيقيّة إلى جوّ من الحقيقــة الواقعة الصّارمة الّــتى غايتها العلياء هى الجدّ والعمــل، وتجعل غاية الأدب، التّعبير عن الفرد والاجتماع لا الجمال والتّنميق.

وثانيّها: أنّ الشّــاعر الحديث يحبّ أن يثبت فرديّته باختطاط ســبيل شــعرى جديد يصبّ فيه شخصيّة الشّاعر.

ثالثها: تلبيته لميل العصر إلى الخروج عن فكرة النّموذج المتّسق اتّساقاً تامّاً وتقصد بالنموذج اتّخاذ شىء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلاً من تغييرها وتنويعها.

رابعها: اتّجاه العصر العامّ إلى تحكيم المضمون فى الشّــكل، كردّ فعل مباشــر للعصور المظلمة الّتى غلبت فيها على الشّــعر، القوالب الشّــكليّة والصّناعة الفارغة والأشكال الّتى لاتســتجيب لحاجّة حيويّة. فالأســلوب الشّــعرى القديم، عروضى الاتّجاه، يفضّل سلامة الشّكل على صدق التّعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسّك بالقافية الموحّدة، ولو على حساب الصّور والمعانى الّتى تملأ نفس الشاعر. (المصدر السابق: ٥٠– ٦٥)

خلاصة ما تشرحه "نازك الملائكة" هى أنّ حركة الشّعر الحرّ، كانت مقودة بضرورة اجتماعيّة والدّليل على ذلك هو فشل مهاجمتها ومحاولة وأدها.

وكذلك يؤكّد "إحسان عبّاس" على دور مواكبة العصر وعنصر الاجتماع فى تأسيس الشّعر الحرّ، قائلاً: «إنّ الاتّجاه إلى الشّعر الحرّ وإنزال لغة الشّعر منزلة الحديث العادّى وليس من الضّرورى أن ينشئهما التّقليد وإنّما هما يمثّلان حاجة تدعو إليها طبيعة الشّعر

العربيّ نفسه... وهى "حركه الشّعر الحرّ" تأتى استجابة لدواع نامية فى حياتنا المعاصر». (عبّاس، ١٩٧٢م: ٢٣)

و هذا ما صرّح به "محمّد النّويهى" فى "قضيّة الشّعر الجديد" (١٩٨٤م: ٩٣)، و"جهاد فاضـل" فى "قضايـا الشـعرالحديث" (١٩٨٤م: ٩٣)، و"جبرا إبراهيـم جبرا" (المصدر السابق: ٩٨)، و"غالى شكرى" فى "شعرنا الحديث إلى أين" (١٩٩١م: ٣٧)، و"محمّد زكى العشـماوى" فى "دراسـات فى النّقد الأدبى المعاصر" (١٩٨٦م: ١٢٥) و"على حدّاد" فى مقالته "الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشّاعر ناقداً". (٢٠٠١م: ١٠)

علـى أية حال، إنّ العوامل السّياسـيّة مثل: الاسـتبداد والاسـتعمار والأسـباب الاجتماعيّـة؛ كالميـل على مواكبة العصـر والاجتماع الّتى طرأت علـى الحياة العامة والخاصّة فى العراق، انتهت إلى التّغيير والتّطوّر. وقد تغيّر معها بطبيعة الحال، حال الشّعر والأدب. وأخذ الشّعراء يعيشون مع مشاكل عصرهم ويتحرّكون من خلالها معبّرين عن الواقع الّذى يعيشـه وينشده الإنسان؛ وهذه تعنى أن الأدب لا يستطيع أن يكون منعزلاً عن المجتمع وواقعه بل يتطوّر ويتغيّر مع التّطورات الاجتماعيّة والسّياسية و... .

التأثّر بالأدب الغربيّ

فريق من النّقاد يرون أنّ ظاهرة الشّـعر الحرّ مسـتوردة من الشّـعر الأجنبيّ. إنّهم يعتقدون؛ أنّ هذه الظاهرة ليست إلاّ ترجيع أصداء الشّعر الحديث فى الآداب الأروبيّة. فإنّ أحمد أبو سـعد فى بيان دواعى نشـأة الشّـعر الحرّ فى الأقطار العربيّة تأكيداً على اطّلاع روّاد الشّعر العربىّ الحرّ على النّظريّات الشّعرية والنّقديّة فى الغرب، يقول: «أظنّ أنّ كلّ من له مشـاركة بسـيطة فى الاطّلاع على النّظريات الحديثة فى الآداب والفنون عند الغربيين ولاسـّيما الإنجليز، يعتقد بأنّ هذا الشّـعر إنّما هـو ثمرة الاطّلاع على هذه النّظريات وتثقيف أصحابه بها ونتيجة لإقبال قراءة "اليوت" و"ايدث سيتويل". فزعماء الشّـعر الحرّ أنفسـهم فى العراق يعترفون بذلك ويقرّون بأنهم قد تأثّروا بالشّعر الغربىّ حتّـى فى طريقـة كتابة قصائدهم؛ كما تعترف "نازک الملائکـة" فى مقدّمتها على ديوان "شـظايا ورماد" أنّ أسلوبها الطّريف فى قصيدتها "الجرح الغاضب"، اقتباس مباشر من

الشّــاعر الأمريكى "ادغار آلن بــو" فى قصيدته البديعة «ULALUME» (الكتانى، ١٩٨٢م: ٤٦٦، نقله عن؛ أحمد أبوسعد الشّعر و الشعراء فى العراق: ٢٢)

وفى هذه النّزعة لدى بدر شــاكر السّيّاب، قد قيل: من الشّعراء الغربيين الّذين تأثّر بهم فى بداية الأمر "شــيلى" و"كيتس" ثمّ "اليوت" ثمّ "ايدث ســيتويل" وحين استعرض هــذا التّاريخ الطّويل من التّأثّر، نجد أباتمام وايدث، خاصّة، ايدث، هما الغالبان، وحين ننظر إلى إنتاجه الشّعرى لاسيّما فى مرحلته الأخيرة، نجد أثر هذين الشّاعرين واضحاً فى شــعره. فالطّريقــة الّــتى يتبعها السّــيّاب فى أكثر قصائده، هى مزيجــة من طريقة أبى تمام وطريقة ايدث ســيتويل، ثمّ إدخال عنصر الثّقافة والاســتعانة بالأساطير والتّاريخ والتّضمين. (انظر: المصدر الســابق: نقله عن: أحمد أبوســعد، الشّعر والشّعراء فى العراق: ٢٣) وكثيراً ما يشــير الشــاعر فى هوامش ديوانه "أزهار ذابلة" إلى أنّه قلّد نمادج من عباقرة الأدب الإنكليزى. (انظر: السّيّاب، ٢٠٠٠م، ج ١: ٨٤، ٣٤٧، ٩٥٧)

ويقول "جمال كمال الدّين" فى تحليل جذور شعر "البياتىّ" وتأثّره بالشّعر الغربىّ، مثل ما قيل فى الملائكة والسّيّاب، حيث يقول: لذلک أصبح شعراء مثل؛ ت. س. إليوت و... هــم أصحاب الأثر الأكبر فى العراق بعد عام (١٩٤٨م)، حيث كان بعض أبرز المواهب الشّــعرية فى الوطن العربىّ يبلغ مراحل النّضج الفنى. هنا كان شعراء من منزلة السّيّاب والملائكــة والبياتى يتجمّعــون لتكوين جبهة قوية للثّورة الشّــعرية التى أطلقوها. وكان أغلبهم قد درس فى كليات جامعة بغداد، حيث اطّلعوا على الآداب الأجنبية، فى لغاتها الأصلية أو فى التّرجمات. وقد دفعتهم ســليقة شــعريّة حقيقية إلى التّعرّف على الشّعراء الأكثر حيويّة فى العالم الحديث مثل: ت. س. اليوت وإيدث ستويل و... .

ولا يمكــن التّقليل من أهميّة هذه المعرفة، لأنّها أوضحت لهم إمكان التّغيير، كما أنّها قدّمت لهم الأمثلة الضّروريّة. (انظر: الجيوسى، ٢٠٠٧م: ٦٠٦)

ويقول "كمال جمال الدّين" حول البياتىّ وتأثّره بالشّعر الغربىّ مثل ما قيل فى الملائكة والسّيّاب: «البياتىّ معجب بـ "مايا كوفسكى" إلى حدّ الاقتداء... .» (فاضل، ١٩٨٤م: ١٤٠)

إذا نســتنتج أنّ هؤلاء الرّوّاد، تأثروا فى شــعرهم بالشّــعر الغربىّ، خاصّة الشّــعر

الإنجليزيّ الحديث، وذلک بيُمن دراساتهم فی الأدب الأروبی وإلمامهم باللّغة الإنجليزيّة. إضافة إلی ذلک، استيقظ الأدب العربیّ من نومه الطّويل واستجاب لنواقيس عصره فی تفاعل صادق مع تراث الشّعوب الأخری، وإن کان يبدو ذلک للنّاظر المتعجّل فی بداية الأمر؛ إنْ هی "حرکة الشّعر الحرّ" إلاّ ترجيع أصداء الحرکة الشّعر الغربیّ تماماً، وطريقة ايدث سيتويل، أو ثمرة إدخال ملامح الثّقافة الحديثة من الآداب الأروبيّة وترديد نزعاتهما وتقليد أنماطها.

العوامل الفنّية

إنّ محاولات التّجديد التی اجتاحت العالم بعد الحرب العالميّة الثّانيّة لم تکن مقصورة فی الأوساط السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة فقط، بل شملت الاتّجاهات الأدبيّة أيضاً، بحيث حاول الأدباء والشّعراء أن يعيدوا النّظر فی جملة من القضايا الفنّية التی فرضت علی الأدب وأبعدته عن روح العصر. والشّاعر العربیّ وجد نفسه فی وسط هذه الحوادث أسير التّقاليد التی يجدر به الجهد فی تغييرها ليأخذ مکانه بين هذه الحرکة العالميّة. ساعدت عمليّة التّرجمة والنّشر علی تقويض هذا الجدار الفاصل بينها وبين الثّقافات الأخری، ثمّ استهدفت حرکة التّجديد، القوالب والمضامين القديمة داعية إلی الثّورة والتّجديد.

فقد ظهر التمرّد علی الشّکل الکلاسيکی للقصيدة العربيّة منذ ظهور محاولات جماعة الدّيوان وآبولو والمهجر إلاّ أنّ تلک محاولات تعدّ مرحلة انتقاليّة للانتقال بالقصيدة من الکلاسيکيّة إلی الشعر الحرّ علی مستويات عديدة منها اللّغة والخيال والشّکل والقافية والموسيقی والعاطفة.

وبيان ذلک أنّ شعراء مدرسة الشعر الحرّ جاؤوا متمرّدين علی الشّعر الکلاسيکی فی إطارات عديدة:

أوّلاً: أنّ اللّغة الشّعرية التی اعتمد عليها الکلاسيکيّون والرّومانسيّون آنذاک کانت عاجزة للتعبير عن مستجدات الواقع الحياتی المعيش؛ لأنّ هذه اللّغة کانت تحت سيرة الأعراف والتّقاليد ناسية معايير الواقع الجديد فی المجتمعات العربيّة الّتی تسير نحو

الاستقلال والتّحرّر.

ثانياً: الأوزان الخليليّة والقوافي المحّددة لم تكن موافقة مع الحالات الشّعوريّة والنّفسيّة للشاعر المعاصر، بينما تتيح الأوزان الحرّة، التحرّر من استخدام قافية واحدة للشاعر المعاصر ليهرب من الأجواء الرّومانسيّة إلى جو الحقيقة الواقعيّة المستقلّة.

ثالثاً: إنّ الشّكل الهندسي في القصيدة الكلاسيكيّة يرسم مسار القصيدة ويفرض هيمنته على الشاعر والقصيدة أسلوباً ومضموناً، بل يكبل حرّيته الفكريّة والإبداعيّة، ولكنّ فلسفة الشّعر الحرّ قائمة على حقيقة جوهريّة هي أنّ الشّاعر لا ينشد المضمون على القالب أو في الإطار، وإنّما يترك المضمون يحقّق لنفسه وبنفسه الأطار المفيد والقالب المناسب. (انظر: الدّقاق والآخرون، ١٤١٧ق: ١٩٦- ١٩٨؛ الجيوسي، ٢٠٠٧م: ٦٨٠)

وهناك فريق آخر من النّقاد، فيتّهمون زعماء هذا الشّعر بأنّ الشّباب قد أحدثوا طريقة يتخلّصون بها من صعوبة الأوزان العربيّة القائمة وتعينهم على تغطية كسلهم وضعف مواهبهم الشّعرية، ويرون أنّ الحريّة من القيود العروضية، استسلام السّهولة والرّخاوة واللّجوء إلى التّرف وإن هذا الشّعر الحرّ إلاّ قضيّة هيّنة يسيرة يستطيعها حتّى من لم يكن شاعراً. أين الشّاعر الضّعيف المهلهل النّسج، عن القوى، الفخم العبارة، النّاصع الدّيباجة؟! (انظر: الملائكة، ١٩٨٩م: ٥٢)

تقول الشّاعرة، نازك الملائكة، ردّاً على هؤلاء المعارضين: «والواقع أنّ ملخّص ما فعلته حركة الشّعر الحرّ أنّها نظرت متأمّلة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على أحداث التّجديد، يساعد الشّاعر المعاصر على حريّة التّعبير وإطالة العبارة أو تقصيرها بحسب مقتضى الحال ولم تصدر هذه الحركة عن إهمالٍ للعروض، كما يزعم الّذين لا معرفه لهم به ... .» (المصدر السّابق)

وحتّى تعتقد نازك أنّ الحريّة أصعب من التقييد ولويقاس بين الأغلاط العروضية الواردة في شعر "نزار قباني" و"فدوى طوقان"، لتُوجد أنّ الأغلاط العروضية في شعرهما الحرّ، أكثر من قصائدهما الكلاسيكيّة.» (المصدر السابق: ٥٣)

إذاً نستشفّ من خلال هذا البحث، أنّ الخروج عن نظام الشّطرين وإقامة الشّعر على أشطر غير متناسقة في العدد، ليس خروجاً من باب الكسل أو قلّة المواهب

الشّعرية، بل يكون قائماً على الحياة العربيّة الواقعية في العصر الحديث.

إضافة إلى العوامل السّابقة، يرى فريق آخر من النّقاد بأنّ الشّعر في ذلك الزّمان لم يكن وسيلة للتّكسّب، إذ لم يعد الحكّام في حاجّة إلى الشّعر لغرض الدّعاية، لأنّ أجهزة الأعــلام الحديثة فقد حلّت محلّه وأخذ الشّــعر يبتعد عن المديح والحماســة الخطابيّة. (انظر: الخياط، ١٩٧٠م: ١١٢)

هذا الأمر، يبدو مقبولاً ولكن الشّعراء في ذلك الزّمان أحسّوا في الحقيقة مهمّة رسالة الشّــعر، فلأجل هذا نزعوا إلى الواقعيّة الّتي كانت ســائدة في آنذاك؛ من الاســتعمار والاستبداد والفقر و الظّلم. ومن ثمّ أرادوا أن يحطّموا قفص القصور الضيّق وعزموا أن يخرجوا من قمم الأحلام وأوهام ألف ليلة وليلة، ولقد وجدوا في الشّــعر الحرّ مهرباً من هذا الجوّ المثقّل بالجواري وأشعّة مصباح علاء الدّين. (انظر: الملائكة، ١٩٨٩م: ٥٧)

بعد هذه العوامل الّتي مرّ شــرحها يكون من المفيد أن نشــير إلى "محمّد يوسف نجم" ورأيه في دواعي نشــأه هذه الظّاهرة مشــيراً إلى الجوانب الأدبية في الشّعر العربي؛ إنّه يرى أنّ استقلال كلّ بيت في القصيدة القديمة وانفراده، أصبح لاينسجم وطبيعة القصيدة الحديثة الّتي ينظمها الشّــاعر كوحدة متطوّرة متماســكة ذات تجربة معاشــة لايمكن أن نضيف إليها شــيئاً أو نحذف منها شــيئاً كما كنّا نفعل في الشّعر القديم، فوحدة الموضوع أصبحت أمراً لازماً في القصيده الحديثة، كما يدعو "عبّاس محمود العقّاد" إلى أن تكون لكلّ قصيدة وحدة موضوع وللشّاعر ألّا يلتزم بقافية، منذ ١٩٠٨م. في الحقيقة، أنّ هؤلاء يعتقدون أنّ الشّعر الحديث، كلّ مركّب متناسق وليس أجزاء مختلطة ملفّقة، بل إنّه عمل أدبيّ متلاحم، موحّد الموضوع بحيث لاتفهم القصيدة إلاّ إذا قرأنا كلّها، خلافاً لما نرى في الشّعر القديم. (انظر: الخياط، ١٩٧٠م: ١١٣؛ نقله عن: يوسف نجم، محمّد. الأدب العربي في آثار الدّراسين، ١٩٦١م: ٣٢١)

ومن هنا نســتنبط أنّ الأوزان التقليدية والقوافي المحدّدة تقيّد الشّــاعر، بل تســدّ طريقه للتّعبير عمّا يمرّ في صدره وفكره وواقعه؛ لأنّ الشّاعر يسير في خطّة مرسومة على وفق نماذج محدّدة ومعايير معيّنة ولا يســتطيع أن يخلق أســلوباً بالحرّية والاستقلال، بل يجب عليه أن يعالج حاجات عصره وفق هذا النّظام الرّتيب ناســياً قدرة الإبداع وروح

العصــر. ومن هذا المنطلق أخذ الشّــعر العربىّ الحرّ يتحرّر مــن قيود العروض التّقليديّة ذات البحــور المعروفة وحرّيته بزيادة عدد التّفعيلــة؛ بتكرارها أو بإنقاصها، على وفق انطلاق أفق مضمونه وأسلوبه وعلى وفق واقعه وشعوره وفكره.

تطوّرات الشّعر فى إيران

فضلاً عما قلنا من أسباب ظهور الشّعر الحرّ فى العراق، بإمكاننا أن نشير إلى عامل آخر وهو التأثر بالشّــعر الحديث الفارسىّ. ومن البديهى أنّ الصّلة بين العرب والفرس، ليست أمراً حديثاً، بل من يتصفّح تاريخهما السّياسية والاجتماعيّة والثّقافيّة، يلمس من خلال هذا الدّراسة بينهما ترابطاً عميقاً وصلة وطيدة. أمّا المسألة المهمّة الّتى غفل عنها النّقاد فى تحليل أسباب ظهور الشّعر الحرّ فهى؛ تأثّر روّاد الشّعر العربىّ بالشّعر الحديث الفارســىّ الحديث الّذي بدأ بـ "نيما يوشــيج" ثمانى سنوات (١٩٣٩م) قبل بداية الشّعر الحرّ العربىّ (١٩٤٧م). فلذلک يعدّ هذا العامل من العوامل الّتى أدّت بالشّعراء العراقيين إلى الشّعر الحرّ.

والحقّ أن النّقاد المعاصرين من العرب لايشــاطرون هذا الرّأى إلاّ قليل ومنهم هذه "خالدة صبرى" (زوجة أدونيس) حيث تقول: «إنّ الاستقلال الشّعرى لدى نازک متأثّر بالحضارة الإيرانيّة والهنديّة والغربيّة.» (كدكنى، ١٣٥٩ش: ١٢٠. نقله عن: خالدة سعيد، مجلة الشّــعر، بيروت، الرّقم الثّالث، ١٩٥٧م: ٩٥) ويبدو أنّ محمّدرضا شــفيعى كدكنى، أســتاذ مادّة الأدب الفارســىّ فى جامعة طهران- هو أوّل من يعتقد بهذه النّظرية حيث يقول: «كان نيما متقدّماً فى عمليّته الشّــعريّة على نازک الملائكة وإذا اعتبرنا نشر مجلة "ققنوس" فى سنة ٩٣٩م مبدأً لبداية الشّعر الحرّ الفارسىّ، كانت بداية الشّعر الحرّ العربىّ الّتى تعتبر التّجربة الأولى لنازک الملائكة، فى ســنة ١٩٧٤م، يعنى ثمانى سنوات بعد نشر ققنوس. وأنا لا أدرى بأنّ نازک الملائكة كانت تتقن اللّغة الفارسيّة أم لا؟ ولكن ما يبدو مســلّماً هو أنّها انحدرت من أسرة شيعيّة من العراق ذات صلة بالفرس،كما أنّ الظّروف والمقدّمات المتشــابة والسّوابق المتساوّية لديهما كانت سبباً لأن يصلا إلى هذه النّتيجة "الشّــعر الحرّ، خاصّة أنّ كليهما ملمّ باللّغة الإنجليزّية.» (المصدر الســابق: ١١٦) وحتّى

يمكن القول إنّ ظروف الحياة المتشابهة والهواجس النّفسيّة والفكريّة لدى الشاعرين هى الّتى دفعت بهما إلى إبداع الشّعر الحرّ علاوة على إلمام الشّاعرين باللّغة الإنجليزية الّتى أتاحت لهما الانفتاح على نماذج راقية وحديثة من الأدب العالمى.

النتيجة

١- الفوضى والاضطراب النّفسى الّذى خيّم على المجتمع العراقى نتيجة للتقلّبات والتّغيّرات السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والحزبيّة المؤدّية إلى انهيار المثل الاجتماعيّة الثّقافيّة، وتردّى التّقاليد العامّة يعدّ من أهمّ البواعث الأساسية لظهور الشّعر الحرّ فى العراق؛ لانعدام قدرة النّاس على احتمال وطأة سقوط القيم الخلقيّة أو الصّبر على مواجهة المشاكل والمتاعب، ولضعف النّفوس واضطرابها وقلقها. وفى النتجة نجد تجلّى هذه الحقائق الموجودة فى الأدب وحركة الشّعر الحرّ. فلقد انعكست الضّرورات الاجتماعيّة والسّياسيّة الّتى طرأت على ساحة المجتمع العراقى وتطلّعات الشّعب فى الشّعر الحرّ بشكل لا يمكن إغفاله أو التّغاضى عنه؛ لأنّ بيان الحرّيات الاجتماعيّة والسّياسية فى الشعر الحرّ أوسع بكثير ممّا يلمس فى الشعر التّقليدى الكلاسيكى.

٢- إنّ روّاد هذه الحركة في العراق كانوا سائمين من تقليد النّماذج القديمة المتكرّرة والموضوعات المطروقة، فلهذا دعوا الشّعراء إلى أن ينشدوا عن الواقعيّات الاجتماعيّة والسّياسية ويبحثوا عن قوالب جديدة؛ إنّهم لم يريدوا أن يكونوا تابعين لامرىء القيس و المتنبىّ و المعرىّ و...، بل خرجوا عن العزلة الرّومانسّية ألّتى أحاطت بهم، ونزعوا إلى الواقعيّات الاجتماعيّة والسّياسية الّتى كانت ساعدة آنذاک على العراق. وزد على ذلک أنّ مجال الحرّية والإبداع والاختيار والاستقلال والتّنوّع واسع فى الشعر الحرّ بالنسبة إلى الشعر الكلاسيكىّ.

٣- اطّلع الأدباء الشّعراء فى العراق على الأداب الأروبيّة وخاصّة الأدب الفرنسىّ و الإنجليزىّ وتعمّقوا فى دراستها محاولين أن يواكبوا التّراث العالمى الّذى كان يسير نحو التّطوّر والتجدّد فى جميع أبعاده. بعبارة أخرى: لم يكن الأدباء والشّعراء فى العراق بمعزل عن الآداب الأجنبية وبخاصّة الأدب الفرنسّى والإنجليزىّ. فإنّهم كانوا يراقبون

ويرصــدون الخطوات الّــتي تجتازها الآداب الأروبية والغربيّة نحــو التّطور والازدهار بشكل مهمّ وجدّي.

٤- التأثّر بالشّــعر الحرّ الفارسيّ؛ إنّ القرابة الجغرافية والدّينيّة والثّقافيّة بين إيران والعراق والتّشــابه في الظّروف السّياسيّة والاجتماعيّة السّائدة على البلدين زمن حياة روّاد الشّــعر الحرّ في العراق، قد يكون عندنا القناعة بتأثير الشّــعر الحرّ الإيرانيّ على حركة الشّــعر الحرّ في العراق وإعطاءها زخماً وتشــجيعاً مهّدا الطريق لنشأته وتطوّره. أضف إلى ذلك أنّ بواكير الشّعر الحرّ في إيران ظهرت قبل العراق بفاصل زمني يسمح لنا الاعتقاد أنّ حركة الشّعر الحرّ في إيران أثّرت على مثيلها في العراق تأثيراً لا يستهان به.

المصادر والمراجع

إبراهيم، علي. (١٩٧٤م). مع أعلام الشّعر والأدب. ط١. بيروت: منشورات حمد.

أبوســعد، أحمد. (لا تا). الشّعر والشّــعراء في العراق؛١٩٠٠م ١٩٩٨م. دراسة ومختارات. بيروت: دار المعارف.

بدوي، مصطفى. (١٩٦٩م). مختارات من الشّعر العربي الحديث. بيروت: دار النّهار.

بدوي، عبده. (١٩٨٦م). قضاياحول الشّعر. الكويت: ذات السّلاسل.

بيضون، حيدر توفيق. (١٤١٣ق). بدر شاكر السّيّاب، ط١. بيروت: دار الكتب العلميّة.

ـــــــ (١٩٩٣م). عبدالوهّاب البياتيّ. ط١. بيروت: دار الكتب العلميّة.

الجيوســي، ســلمى الخضراء. (٢٠٠٧م). الاتّجاهات والحركات في الشّــعر العربيّ الحديث. ط٢. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة.

الحاوي، ايليا. (لاتا). بدر شاكر السّيّاب، شاعر الأناشيد والمراثي. بيروت: دار الكتّاب اللّبناني.

ـــــــــــــــــ. (١٩٨٠م). في النّقد والأدب. ج٤. ط١. بيروت: دار الكتّاب اللّبناني.

حدّاد، علي. (٢٠٠١م). الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشّــاعر ناقداً. دراســة منشورات اتّحاد الكتّاب العرب. دمشق: www. awu-dam.org

خضير، ضياء. (٢٠٠٢م). شــعر الواقع والكلمات دراسات في الشعر العراقي الحديث (دفاعاً عن ثقافة السّيّاب دراسة من منشورات اتحاد الكتّاب العرب). دمشق: www.awu-dam.org

الدقاق، عمر ومحمّد نجيب التلاوي ومراد عبدالرحمان مبروك. (١٤١٧ق). تطور الشــعر الحديث والمعاصر. ط١. بيروت: دار الأوزاعي.

زكي، أحمد كمال. (١٩٨٠م). دراسات فى النقد الأدبى. ط٣. بيروت: دار الأندلس.

الخيّاط، جلال. (١٩٧٠م). الشعر العراقى الحديث. بيروت: دار صادر.

السّيّاب، بدرشاكر. (١٩٨٩م). المجموعة الشّعرية الكاملة. بيروت: دار العودة.

ـــــــــــــ . (٢٠٠٠م). الشّعرية الكاملة. تحقيق: ناجى علوش. بيروت: دار العودة.

شفيعى كدكنى، محمدرضا. (١٣٥٩ش). شعر معاصر عرب. ط١. طهران: طوس.

شكرى، غالى. (١٩٩١م). شعرنا الحديث إلى أين. ط١. بيروت: دارالشّروق.

شمس آبادى، حسين ومهدى ممتحن. (١٣٩١ش). «نازك الملائكة و إبداعاتها الشعرية؛ رؤى نقدية». مجلة إضاءات نقدية. جامعة آزاد الإسلامية فى كرج. السّنة الثّانية. العدد الخامس. صص ٦١-٧٥.

العشماوى، محمّد زكى. (١٩٨٦م). دراسات في النّقد الأدبي المعاصر. بيروت: دار النّهضة العربيّة.

عبّاس، إحسان. (١٩٧٢م). بدرشاكرالسّيّاب. ط٢. بيروت: دارالثقافة.

ـــــــ (١٩٥٥م). عبدالوهّاب البياتى والشعر العراقى الحديث. بيروت: لانا.

العطية، جليل. (١٩٩٤م). أعلام الأدب فى العراق الحديث. الجزء الثّانى. لبنان: دار الحكمة.

العلاق، على جعفر. (٢٠٠٢م). المشهدالشّعري العراقي. شبكة المرايا الثقافية. www.maraya.net

على، عبدالرّضا. (١٩٧٨م). الأسطورة فى شعر السّيّاب. الجمهورية العراقية: وزارة الثقافة والفنون.

غزوان، عناد. (٢٠٠٠م). الرّؤية الإبداعية المركبة فى القصيدة الحرّ؛ نازك الملائكة والسّيّاب أنموذجاً. منشورات اتّحاد الكتّاب العرب: دمشق.

الفاخورى، حنّا. (١٩٧٤م). الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث). بيروت: دار الجليل.

فاضل، جهاد. (١٩٨٤م). قضايا الشعر الحديث. ط١. بيروت: دارالشروق.

الكتانى، محمّد. (١٩٨٢م). الصّراع بين القديم والجديد فى الأدب العربى المعاصر. ط١. بيروت: دار الثقافة.

كمال، خير بک. (١٩٨٦م).حركية الحداثة فى الشّعر العربى المعاصر. بيروت:دارالفكر للطباعة والنشر والتّوزيع.

المقدّسى، أنيس. (١٩٨٨م). الاتّجاهات الأدبيّة فى العالم العربىّ الحديث. ط٨. بيروت: دار العلم للملايين.

الملائكة، نازک. (١٩٨٩م). قضايا الشّعر المعاصر. ط٨. بيروت: دارالعلم للملايين.

المـــير، طـــلال. (١٤٣٠ق). النبوءة في الشّـــعر العربي الحديـــث. ط ١. بيروت: المؤسســـة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع.

ميشـــال، خليل جحا. (١٩٩٩م). الشّعر العربي الحديث، من أحمد شوقي إلى محمود درويش. ط ١. بيروت: دارالعودة.

نعمان، خلف رشـــيد. (٢٠٠٦م). الحزن في شـــعر بدر شاكر السّـــيّاب. ط ١. بيروت: الدار العربيّة للموسوعات.

النويهي، محمّد. (١٩٨٤م). قضيّة الشّعر الحديث. ط ١. بيروت: دارالشّروق.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة -العدد السادس عشر -شتاء ١٣٩٣ش /كانون الأول ٢٠١٤م
صص ٦٨ ـ ٥١

رواية "لعنة الأرض" لجلال آل أحمد فی ضوء النقد الاجتماعی

علی گنجیان خناری*
رضوان جمشیدیان**

الملخّص

یرتبط علم اجتماع الأدب بعلم الاجتماع من جهة کما أنّه یرتبط بالأدب من جهة أخری. یعدّ تحلیل العلاقة القائمة بین الأدب والمجتمع أساس ظهور النقد الاجتماعی للأدب ویرکّز هذا المنهج علی بنیة الأثر الأدبی ومحتواه ومدی ارتباطهما بالمجتمع حیث یقوم بتحلیل التأثیر والتأثّر بین الأدب والمجتمع وکیفیّة انعکاس القضایا الاجتماعیة فی الأثر الأدبی عبر وجهة النظر الفکریة أو الاعتقادیة أو الاجتماعیة لدی الکاتب. تسعی هذه العجالة إلی دراسة ونقد روایة "نفرین زمین" أی لعنة الأرض للروائی الکبیر جلال آل احمد فی ضوء المنهج الاجتماعی. یترکّز مضمون هذه الروایة علی تبعات قانون إصلاح الأراضی ودخول التقنیّات الجدیدة فی القری والأریاف الإیرانیة فی العصر الحدیث حیث یحاول الکاتب تصویر شرائح المجتمع الریفی المختلفة بعد تنفیذ قانون إصلاح الأراضی وتعرّض التقالید للزوال وزحف الحداثة علی تلک المناطق. وینظر إلی القضایا السیاسیة والاجتماعیة من منطلق مصلح اجتماعی ویقیم علاقة ما بین المجتمع والروایة باستخدام أسلوبه التعبیری الفنّی.

المفردات الدلیلیة: النقد الاجتماعی، روایة لعنة الأرض، جلال آل أحمد، إصلاح الأراضی.

*. أستاذ مشارک بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إیران.
**. خریجة ماجستیر بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إیران. Pajuhesh1392@yahoo.com

التنقیح والمراجعة اللغویّة: د. فاطمة پرچگانی
تاریخ الوصول: ١٣٩٣/٤/١ش   تاریخ القبول: ١٣٩٣/١١/٧ش

المقدمة

هناک علاقة وثيقة بين الأدب والمجتمع لا تخفى على أحد إذ إنّ الأدب نابع من فكر الشخصيات المبدعة التى تعيش فى المجتمع حيث يقوم الأديب بإعادة خلق الأحداث الاجتماعية فى الأثر الأدبى للقرّاء. وقد طرحت مادام دواستال الفرنسية لأوّل مرّة علاقة المجتمع بالأثر الأدبى كما أنّ إيبوليت تين طرح فى القرن التاسع عشر نظريّات بهذا الصدد «كان يرى ايبوليت تين بأنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة مباشرة وكان يبدى نوعاً من التزمّت فى هذا الاتجاه. ففى رأيه يعدّ الأدب انعكاساً للتقاليد والسلوک والأخلاقيات فى عصر الكاتب. إنّ الآثار الأدبية وليدة التعامل بين ثلاثة عوامل هى: العوامل الحياتية والثقافية والتاريخية. وتبرز العوامل الحياتية فى العنصر؛ أما الثقافية فتظهر فى البيئة والعوامل التاريخية تبرز فى الزمان.» (ادهمى، ٢٠١١م: ٣٧)

تسبّبت نظريّة ايبوليت تين هذه فى أن يمعن منظّروا علم الاجتماع الأدبى النظر أكثر فى الموضوع وعرض نظريّات جديدة «لقد سيطرت الماركسية على قسم كبير من النظريات الأدبية والاجتماعية فى القرن العشرين وذلک تحت تأثير معتقدات كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣م) الفيلسوف وعالم الاقتصاد الشوروى الآلمانى. ففى رأى ماركس فإنّ أشكال المجتمع الإنسانى المختلفة فى نهاية المطاف معتمدة على أدوات الإنتاج ويعدّ الاقتصاد أساساً يؤسّس للحكم والقانون والفنّ والأدب. كان الماركسيون ينظرون إلى الأدب كسلاح فى طريق الكفاح معتقدين أنّ الطبقة الكادحة يجب أن تستغلّه لاستعادة حقوقه المسلوبه.» (عسكرى، ٢٠٠٧م: ٤٧) وفى واقع الأمر فإنّ النقد الاجتماعى للأدب يعالج بنية الأثر الأدبى وارتباطها بالمجتمع «يمكن دراسة علم اجتماع الأدب فى اتجاهين أساسيّين هما اتجاه علم اجتماع الأدب الذى ينظر إلى الأدب كعمليّة اقتصادية ويطبّق العلاقات المساعدة على دورة الاقتصاد على عالم الأدب ففى هذا الاتجاه يعدّ الأثر الأدبى بضاعة اقتصادية ويتولّى أمرها الشعراء والأدباء ويعدّ الناشر واسطة بين المنتج والمستهلک. أمّا الاتّجاه الثانى فى موضوع النقد الاجتماعى للأدب فيعرف بعلم الاجتماع فى الأدب أو علم الاجتماع الأدبى ويعد جورج لوكاتش ولوسين غولدمان أبرز منظّريه.» (المصدر نفسه: ٦٠) يعتقد جورج لوكاتش أنّ الكاتب الروائىّ

يحاول استكشاف القضايا الخفيّة فى الحياة وإعادة خلقها فى عالم الرواية بواسطة بطلها. ففى رأى لوسين غولدمان فإنّ الرواية تسجيل أحداث اجتماعيّة ويقول: «بالنظر إلى أنّ أساس الرواية فى تاريخها الأوّلى كان عبارة عن نوع من السيرة وسرد الأحداث الاجتماعية فإنّ علماء الاجتماع الأدبى استطاعوا أن يثبتوا أنّ هذا السرد الاجتماعى يعكس أوضاع العصر الذى تنتمى إليه الرواية ولكن لكى نعلن مثل هذا الرأى فإنّنا بحاجة إلى أن نكون علماء فى علم الاجتماع.» (غولدمان، ١٩٩٢م: ٢٧)

تعالج هذه الدراسة استناداً إلى نظرية لوسين غولدمان رواية "نفرين زمين" أو لعنة الأرض لكاتبها جلال آل أحمد من منظور النقد الاجتماعى. يعدّ جلال آل احمد من الكتّاب الذين تركوا بصماتهم على الأدب القصصى والأدب التوثيقى. وهو من المثقّفين المعاصرين الذين استطاع أن يقوم بتسجيل الأحداث السياسية والاجتماعية فى إيران فى الفترة ما بين (١٩٤٥م) وحتى (١٩٦٦م) بشكل ناجح فى آثاره؛ فقد قام بتحليل اجتماعى فى آثاره كلّها حيث ينتقى من قضايا مجتمعه اليومية نماذج معيّنة ويقوم بنقدها وتحليلها فى رواياته وبالنظر إلى أنّ الفكرة الأساسية الاجتماعية لهذه الرواية ترتكز على تبعات قانون إصلاح الأراضى ودخول التقنيّات الحديثة إلى الأرياف الإيرانية فقد تمّ اختيار رواية لعنة الأرض للدراسة والتحليل من منطلق النقد الاجتماعى. تحاول هذه العجالة المبنية على المنهج التحليلى الوصفى وفى ضوء النقد الاجتماعى المنسجم مع نظرية لوسين غولدمان الإجابة على الأسئلة التالية:

ما هى التطوّرات الاجتماعية الحاصلة فى المجتمع أثناء كتابة هذه الرواية؟ وهل استطاع الكاتب نقل التطوّرات الاجتماعية فى مضمونه الروائى؟ وكيف كان تحليل الكاتب للأحداث الاجتماعية مع الحفاظ على الأبعاد الفنّية للأثر؟ وأخيراً هل اكتفى الكاتب بإعادة خلق مشاكل المجتمع اليومية فى الرواية أم إنّه طرح حلولاً لمعالجة تلك المشاكل؟

إنّ الهدف من الإجابة على ما ذكر من الأسئلة هو دراسة التعامل القائم بين الأثر الأدبى والمجتمع الإيرانى ومدى انعكاس الصورة الحقيقية لهذا المجتمع فى هذه الرواية.

سوابق البحث

يعدّ المنهج الاجتماعی فی الرواية منهجاً جديداً نسبياً لم يحظ بالاهتمام الكبير فی الأدب الفارسی. ومن أهمّ الآثار الموجودة فی هذا المجال باللغة الفارسية كتاب "النقد الاجتماعی للرواية الفارسية المعاصرة" لمؤلّفه عسكر عسكری حسنكلو وكتاب: "الواقع الاجتماعی وعالم القصّة" لمؤلّفه جمشيد مصباحی بورايرانيان الذی يركّز علی النقد الاجتماعی. حيث اهتمّ الكاتبان بالنقد الاجتماعی بأسلوب علمی منهجی. هناك رسالة ماجستير تحت عنوان "ثلاثة آثار لجلال آل احمد فی ضوء النقد الاجتماعی" التی أعدّتها طيبه زرگر وكتاب "علم اجتماع الأدب مع إطلالة علی آثار جلال آل احمد" لمؤلّفه سيّد حسن نورانی، حيث لم يتمّ العثور عليه حتی لحظة إعداد هذا المقال. وهناك مقال تحت عنوان رواية "جای خالی سلوچ" لمحمود دولت آبادی فی ضوء النقد الاجتماعی لمحمدرضا نصر اصفهانی وميلاد شمعی.

أما فی الأدب العربی فإنّ هناك مقالات متعدّدة فی مجال النقد الاجتماعی منها "النقد الاجتماعی" و"جذور النقد الاجتماعی" و"جحا والنقد الاجتماعی" و"المنهج الاجتماعی فی النقد الأدبی العربی الحديث" و"إسهام العرب الأقدمين فی النقد الاجتماعی للأدب" والتی يمكن الاطّلاع عليها عبر مواقع الانترنت ولكنّ دراسة هذه الرواية فی ضوء المنهج الاجتماعی موضوع لم يعالجه الدارسون العرب.

نبذة عن النقد الاجتماعی

«يعتبر النقد الاجتماعی فرعاً يانعاً علی شجرة النقد الأدبی وهو فی طريقه نحو التطوّر والكمال حيث يعالج هذا المنهج النقدیّ علاقة الأدب بالمجتمع والتأثيرات المتبادلة بينهما بشكل فنّیّ. إنّ المادّة الأساسيّة للأدب هی اللغة وتتكوّن اللغة جرّاء اتّصال الناس بعضهم ببعض وتأخذ فی التطوّر، ويمكننا اعتبار الأدب باعتبار مادّته الأساسيّة أی اللغة اجتماعياً فی جوهره.» (عسكری، ٢٠١٠م: ٥٥) «وقد أعطی بعض نقّاد الآثار الأدبية الأسس الاجتماعية أهمّيّة كبری فهم وضعوا البحث حول الأدب والمجتمع أساساً لدراساتهم النقدية، ولاشكّ فی أنّ البيئة الأدبية لن تستطيع الابتعاد عن تأثيرات البيئة الاجتماعية إذ إنّ الأفكار والمعتقدات والأذواق تابعة إلی حدّ كبير

للظروف الاجتماعية.» (زرين كوب، ٢٠٠٠م: ٧١-٧٢)

يعدّ جورج لوكاتش بحقّ المؤسّس الحقيقي لعلم اجتماع الأدب فقد عالج العلاقة بين المجتمع والرواية وتأثير الرؤية الاجتماعية لدى الكاتب على الفكرة الأساسية في الآثار الأدبية. وتبعه لوسين غولدمان الذي درس آثاره وأفكاره وجعلها ممنهجة. يقول غولدمان: «في رأينا فإنّ الشكل الروائي هو في واقع الأمر انعكاس الحياة اليومية في الساحة الأدبية إنّه انعكاس للحياة اليومية في المجتمع المؤسّس على الفرد الذي ولد لينتج للسوق. إنّ هناك تناسقاً دقيقاً بين الشكل الأدبي للرواية وعلاقة الناس مع الآخرين في مجتمع ينتج للسوق.» (عسكري، ٢٠١٠م: ٧٤) إنّ نظرية غولدمان الثانية تتعلّق بمبدع الرواية فهو يعتقد: «أنّ المبدع في الآثار الثقافية ليس شخصاً واحداً بل هو راجع إلى التفسير الجماعي للحياة حيث إنّ الكاتب يمنحه شكلاً فنّياً خاصّاً كفرد من تلك المجموعة.» (غولدمان، ١٩٩٢م: ٣٢١)

سيرة جلال آل أحمد الشخصية

«ولد جلال الدين سادات آل احمد المعروف بجلال آل احمد ابن السيد احمد الحسيني الطالقاني في حارة سيّد نصرالدين من الحارات القديمة في طهران حيث ولد عام (١٩٢٣م) بعد سبع بنات حيث كان تاسع أولاد الأسرة والابن الثاني فيها. كان والده رجل دين لذا قضى جلال أيام الطفولة في أجواء دينية.» (بارسي نجاد، ٢٠١١م: ٩)

«وبعد أن أنهى دراسته الابتدائية بدأ دراسته الثانوية وبعد الانتهاء من هذه المرحلة أرسله أبوه إلى مدينة النجف ليواصل دراسته في العلوم الدينية وكان جلال قد سافر إلى النجف بهدف الذهاب إلى بيروت لأجل إكمال الدراسة هناك غير أنّه أقام في النجف لكن إقامته هناك لم تتجاوز بضعة أشهر فعاد إلى إيران. ودخل عالم الكتابة القصصية عام (١٩٤٧م) بقصّته القصيرة "الزيارة" في مجلة "سُخن"، حيث قام بنشر هذه القصّة القصيرة مع قصص أخرى في كتابه المعروف "ديد و بازديد". وفي العام (١٩٤٧م) تعيّن في وزارة التربية والتعليم.» (بيروز، ١٩٩٣م: ١٧) كما كان لجلال نشاط واسع ومستمرّ في مجال الصحافة وعمل في المجلاّت والصحف المختلفة. لقد ترك جلال آثاراً متعدّدة

من القصّة والرواية وانتقل فى أخريات حياته إلى كوخ صغير فى غابات أسالم وتوفى فى العام (١٩٦٩م) عن عمر يبلغ ٤٦ عاماً. (www.beytoote.com)

ميزات آثاره

إنّ نثر جلال نثر بسيط، مختصر ومؤثّر يوحى بالعجلة ويتّصف نثره بالإيجاز وتحطيم التقاليد الأدبية وقواعد اللغة الفارسية وبلغت هذه الميزة ذروتها فى رسائله. إنّ قراءة أكثر آثاره توحى بأنّه جالس يتحدّث عن الموضوع الذى أمام القارئ. ودون أن يكون القارئ مطّلعاً على أسلوبه فإنّه قد يضيع فى طياته إلّا إذا ألمّ بأسلوبه وعرف عبر إيقاع كلامه بداية الجملة ونهايتها. لذلک فإنّ من لا يعرفون أسلوبه قد يضطرّون إلى قراءة عبارات من آثاره عدّة مرّات لفهمها.

ويمكن تقسيم آثار جلال بشكل عامّ إلى خمسة موضوعات هى: أ- القصّة: ديد و بازديد "التزاور" (١٩٣٥م) و از رنجى كه ميبريم "معاناتنا" (١٩٤٧م) و سه تار "العود"(١٩٣٨م) زن زيادى "المرأة الإضافية" (١٩٥٢م) و سرگذشت كندوها "مصير خلايا النحل" (١٩٥٨م) مدير مدرسه (١٩٥٨م) ن والقلم (١٩٦١م) نفرين زمين "لعنة الأرض" (١٩٦٧م) پنج داستان "القصص الخمس" (١٩٧١م) چهل طوطى اصل "أربعون ببغاء أصلية""بالاشتراک مع سيمين دانشور" (١٩٧٢م) وسنگى بر گورى (١٩٨١م).

ب- المشاهدات الشخصية وكتب الرحلات: اورازان (١٩٥٤م) و تات نشينهاى بلوک زهراء (١٩٥٨م) جزيره خارک درّ يتيم خليج فارس "جزيرة خارک الدرّة اليتيمة فى الخليج الفارسى" (١٩٦٠م) و خسى در ميقات "ذرّة فى الميقات" (١٩٦٦م) و سفر به ولايت عزرائيل "رحلة إلى بلاد عزرائيل" (١٩٨٤م) و سفر روس "السفر إلى روسيا" (١٩٩٠م) و سفر آمريكا "السفر إلى أمريكا"و سفر اروپا "السفر إلى أروبا" (لم يطبعا بعد).

ج- المقالات والكتب البحثية: گزارشها "التقارير" (١٩٤٦م) حزب توده سر دو راه "حزب توده على مفترق الطرق" (١٩٤٧م) و هفت مقاله "المقالات السبع" (١٩٥٤م) و سه مقاله ديگر "ثلاث مقالات أخرى" (١٩٦٢م) غربزدگى (فى شكل كتاب) "الانبهار

بالغرب" (١٩٦٢م) و کارنامه ســه ساله "حصيلة السنوات الثلاث" (١٩٦٢م)، ارزيابی شتابزده "تقويم عاجل" (١٩٦٣م) و يک چاه و دو چاله "بئر وحفرتان"(١٩٧٧م) و در خدمت و خيانت روشــنفکران "حول خدمة المثقّفــين وخيانتهم" (١٩٧٧م) و گفتگوها "الحوارات" (١٩٦٧م).

د- الترجمة: عزاداريهای نامشروع "المآتم غير الشرعية" (١٩٤٣م) من اللغة العربية إلى الفارسية. ومحمد آخر الزمان لمؤلّفه بل کازانو الفرنسی (١٩٤٧م) من الفرنسية. و قمار باز "المقامر" (١٩٤٨م) لمؤلّفه داستايوفسکی و بيگانه "الغريب" لآلبرکامو (بالاشتراک مع علی اصغر خبر زاده) و ســوء تفاهم "ســوء الفهم" لآلبرکامو (١٩٥٠م) دســتهای آلوده "الأيدی الملطخة" لجان بل ســارتر (١٩٥٢م) و بازگشت از شوروی "العودة من الاتحاد السوفياتی" لآندريه جيد (١٩٥٤م) مائدههای زمينی "الموائد الأرضية" لآندريه جيد (بالاشتراک مع برويز داريوش) (١٩٥٥م) کرگدن "وحيد القرن" لأوجين يونسکو (١٩٦٦م) و عبور از خط "اجتياز الخط" ليونغر (١٩٦٧م) و تشنگی و گشنگی "العطش والجوع" مســرحية من اوجين يونســکو (١٩٧٢م) حيث کان جلال آل أحمد قد ترجم خمسين صفحة من المسرحيّة غير أنّ الأجل لم يمهله لإكمال الترجمة.

ه- الذکريات والرســائل: نامههای جلال "رســائل جــلال ...." (الجزء الأول عام ١٩٨٥م) باهتمام علی دهباشی. (www.hamshahrionline.ir)

استعراض أحداث رواية "لعنة الأرض"

تعدّ رواية لعنة الأرض آخر أثر ترکه جلال آل احمد حيث أنهی کتابته عام (١٩٦٧م) وتوفّی فی العام (١٩٦٩م). إنّ الشــخصية الأصلية فی هذه الرواية معلّم دخل حديثاً إلى القرية وعليه إدارة الصف الخامس طوال العام الدراســی؛ لقد کان مديراً للمدرســة فی المدينــة ولأنّه باع بجعة من الطيور المحمية تمّ نفيه إلى إحدى القرى التی تســتخدم فيها الجبّانة کمدرسة.

يقوم المعلّم بسرد أحداث الرواية وتشکّل مذکّراته اليومية حوادثها ويواجه القارئ فی هــذه الرواية شــخصيّات متعدّدة منها المعلّم، مدير المدرســة، وکيل العمدة ماه جان

المـــرأة التى فقدت زوجها حديثاً وابنها الأكبر المسـّمى اكـــبر وهو تلميذ المعلّم وبى بى عمدة القرية وابنها محامى العدلية وسائر الشخصيات التى هى فى الغالب من الرعايا.

فهـــو فى الليلة الأولى من دخولـــه القرية كان ضيفاً على المدير ثمّ يتمّ توجيه الدعوة إليه ليقيم فى بيت عمدة القرية إلاّ أنّه يرفض هذا العرض ويقيم فى إحدى غرف المدرسة. إنّ عمـــدة القرية قتل قبل عدّة أعوام فى الصراعات المتعلّقة بالثورة الدســـتورية وتخلفه زوجتـــه "بى بى" وتدير شـــؤون القرية والرعايا. يتزوّج المعلّـــم بعد فترة مع والدة أحد تلامذته التى فقدت زوجها حديثاً ويصبح واحداً من أهالى القرية تدريجياً يعيش أهالى هذه القرية بأقلّ ما يقيم أودهم ويشـــهدون كلّ يوم حدوث حادثة جديدة حيث يدرك القارئ تدريجياً من خلال هذه الأحداث أهداف الراوى وروايته ومدى أهمّيّتها. بدأت هذه القرية تشـــهد أحداثاً وتطوّرات جديدة من مثـــل قانون إصلاح الأراضى ودخول التقنيّـــات الحديثة والأدوات الصناعية كما تشـــهد تغييراً فـــى النظام الزراعى. تتزامن نهاية الرواية مع وفاة بى بى وظهور الفوضى فى أوضاع القرية والصراعات بين الناس والتى مردّها إلى التطوّرات الحديثة. فعلى سبيل المثال فإنّ دخول الجرّار فى الأراضى وعدم مراعاة حدودها يؤدّى إلى النزاع بين الفلاّحين. عند انتهاء الفصل الدراسى يعود المعلّم إلى المدينة ويركّز الكاتب فى هذه الرواية على مواجهة الحداثة والتقليد وتبعات التغيرات الحاصلة فى المجتمع الريفى.

الزمان والمكان والموضوع فى رواية لعنة الأرض

تجرى أحداث هذه الرواية فى عهد محمدرضا بهلوى فى العام (١٩٦٢م) وهى تشمل فترة زمنية تستغرق عاماً كاملاً. حيث يدرس الراوى تأثير الأحداث على مجتمع ريفى طوال عام واحد. إنّ مكان الرواية قرية تمثّل القرى الإيرانية فى ستينيات القرن الماضى. أمّـــا موضوع الرواية فهو التصديق على قانون "إصلاح الأراضى" وتبعاته على المجتمع الريفى وقد طبّق هذا القانون فى كثير من دول العالم بعد الحرب العالمية الثانية وقد طبّق فى إيران فى ستينيات القرن الماضى.

الفكرة الرئيسية الاجتماعية لرواية لعنة الأرض "theme"

«إنّ المراد بالفكرة الرئيسية هى المعنى الداخلى والرسالة التى تنتقل إلى القارئ لا من خلال الكلام الذى يجرى على لسان الشخصيات وإنّما من خلال أفعالها ومن خلال محتوى الرواية. إنّ بعض الشخصيات تمثّل الفكرة الرئيسة وهى فى خدمة التعبير عن نقل هذه الفكرة الرئيسة فى الرواية ويتمّ خلقها للتعبير عن هذه الفكرة حيث يقوم الراوى بعرض الفكرة الرئيسة عبر الشخصيات الفرعية من خلال التجاذبات بينها وبين الشخصية الرئيسة ويسعى الراوى دائماً الاختفاء خلف هذه الشخصيات لكى لا يلتفت القارئ إليه.» (جزينى، ١٩٩٩م: ٣٩) إنّ الفكرة الرئيسة فى هذه الرواية هى التبعات السلبية لتطبيق قانون إصلاح الأراضى وتأثيراتها على المجتمع الريفى الذى يقوم الراوى بمعالجتها من خلال الأحداث والشخصيات المختلفة فى الرواية.

إنّ من الشخصيات الأساسية فى هذه الرواية شخصية بى بى التى ركّز عليها الكاتب واعتبر وجودها مفيداً لحل مشاكل المزارعين. ومن الشخصيات الأساسية الأخرى فيها شخصية المعلّم التى تنقل إلى القارئ التطوّرات الجديدة والنتائج التى ترتّبت عليها فى الريف عبر الحوار مع الشخصيات الأخرى ويبدو المعلم فى هذا المسار كباحث ومحلّل للقضايا. كما أنّ الأدوات الزراعية والطاحونة العاملة بمحرّك الديزل وحفر البئر العميقة قد حلّت محلّ الشخصيات الرئيسة التى تمثّل رمز التقنيّة الحديثة وتبعاتها فى المجتمع الريفى.

يقول جلال آل احمد عن هذه الرواية: «منذ أيام فرغت من طبع هذه الرواية "لعنة الأرض" وهى عبارة عن قضيّة حياة معلّم فى إحدى القرى خلال تسعة أشهر من عام واحد وهى تروى ما يجرى له ولأهل القرية فى هذه الفترة. وهى تهدف إلى التعبير عن قضايا الماء والزراعة والأرض وما تركته التبعيّة الاقتصادية للشركات من بصمات على حياتهم والاضطرابات التى تبعت ذلك والتى كان لابدّ منها كما أنّها تهدف إلى تقويم مغاير لما هو سائد عند السياسيين العوام والحكومة حيث تمّ بيع الأراضى والعقارات باسم إصلاح الأراضى.» (ياحقى، ٢٠١١م: ١٧٤)

رواية لعنة الأرض من منظور النقد الاجتماعي

لابدّ من دراسة مضمون الرواية وكيفية انعكاس الأحداث السياسية والاقتصادية في الرواية في النقد الاجتماعي. إنّ النقطة الجديرة بالاهتمام في النقد الاجتماعي هي إعادة خلق الأحداث في قالب فني. على الناقد أن يأخذ بعين الاعتبار عنصرين أساسيين هما أحداث الرواية وإحالتها إلى الواقع الاجتماعي وكذلك موضوع الشخصيات وكيفية خلقها.

مكانة العمدة في المجتمع الريفي

اختار جلال آل أحمد إحدى القرى الإيرانية كنموذج لهذه القرى الكثيرة ليدرس من خلالها الأحداث السياسية والاقتصادية ومدى انعكاسها عليها، وأنّ نظام الإقطاع في هذه القرية يلفظ أنفاسه الأخيرة. إنّ شخصية بي بي التي هي رمز النظام الإقطاعي في هذه الرواية، تقوم في واقع الأمر بقيادة هذا المجتمع الصغير: «طلبت منّي بي بي الحضور مبكراً قبل الآخرين... كان هناك سرير قصير الارتفاع، كانت بي بي جالسة فوقه في فراش وكان شعرها أبيض وعلى رأسها غطاء رأس منقوش بالورود. وكانت رجلاها مسندتين إلى الوسادة تحت اللحاف وعندما سلّمت عليها وقع بصري على الطست الذي كان تحت السرير فأدركت أنّها مقعدة لا تستطيع الحراك. [قالت لي]: تعال ادخل يا ابني واجلس إلى جانب السرير... لم يكن السرير مرتفعاً وكأنّي كنت جالساً فوق دكّة.» (آل احمد، ٢٠٠٨م: ٨٣)

عندما يدقّق القارئ في المفردات التي استخدمها الكاتب عند وصفه لبي بي فإنّه يدرك قضايا عديدة. إنّ السرير القصير في الارتفاع يرمز إلى خلافة بي بي لزوجها العمدة الكبير الذي قتل قبل سنوات. إنّ كون بي بي راقدة في الفراش وشعرها الأبيض ... وكونها مقعدة كلّه رموز إلى نهاية نظام الإقطاع. ونشاهد في مكان آخر في الرواية أنّ بي بي تدرس مشاكل القرويين بكلّ دقّة وتدير أمورهم بشكل جيّد.

«عندما بدأ تطبيق قانون إصلاح الأراضي وتمّ طرد العمدة من القرية تلاشى نظام الحكم الصغير في الأرياف. إنّ إصلاح الأراضي قانون سهل في بداية الأمر إلّا أنّ

الوصول به إلى نهاية المطاف والنتيجة المطلوبة أمر بالغ الصعوبة.» (بور افضل، ١٩٧٢م: ١٩) يعتقد جلال آل احمد أنّ قانون إصلاح الأراضى قد أدّى إلى حيرة الفلاّحين وحدوث الفوضى فى المجتمع القروى.

ونرى فى الرواية أنّ معاناة بى بى تزداد يوماً بعد يوم وتسوء حالتها الجسدية وتموت فى نهاية المطاف. ممّا يعنى نهاية نظام الإقطاع وموته النهائى. يصف جلال آل احمد وفاة بى بى وصراعات الناس فى القرية على النحو التالى: «ركبت درّاجتى الهوائية ووصلت فى ساعة واحدة... خرجت امرأة مسرعة وهى تبكى فقالت بالأمس عند العصر عندما أخذوا بى بى للغسل وضعوا جثّتها فى المسجد ولا يعرف أحد ماذا جرى. فجأة تحرّكت جموع الناس من المسجد نحو مزرعة الدواجن بالمعاول والرفش فى أعداد غفيرة. لقد وصل وكيل بى بى مسرعاً راكباً جواده وفى البداية أطلق أعيرة نارية فى الهواء لتفريق الجموع غير أنّهم لم يأبهوا بذلك ولذلك أطلق رصاصة أخرى أصابت رجل فضل الله. عندئذ وقف فضل الله منتظراً وصول حصان الوكيل وأطلق النار على الحصان ثلاث أو أربع مرّات وكذلك على الراكب وبذلك سقط الوكيل وبدأ الشجار والنزاع بين الطرفين بالرفش والعصى...» (المصدر نفسه: ٣٠٠)

يحاول الكاتب من خلال هذه الصور التى يعرضها على القارئ أن يشير إلى الفوضى التى سادت المجتمع القروى بعد انهيار نظام الإقطاع. وعلى الرغم من اعتقاد النخبة والمزارعين فى ذلك الزمن بأنّ قانون إصلاح الأراضى سيؤدّى إلى تطوّر الزراعة وتحسّن أوضاع المزارعين غير أنّ تطبيق هذا القانون وانهيار نظام الإقطاع ودخول الماكينات الحديثة قد جلب الفوضى إلى المجتمع القروى.

لقد ذكر صميمى فى مذكّراته إلى فشل قانون إصلاح الأراضى وعدم تحسّن وضع المزارعين قائلاً: «كان المزارعون ينضوون قبل تطبيق قانون إصلاح الأراضى فى سلك رعايا العمدة وكان عليهم أن يسلّموا معظم محاصيلهم للعمدة غير أنهم تحوّلوا بعد قانون إصلاح الأراضى إلى عبيد لنظام بيروقراطى حكومى. وكان من يديرون هذا النظام فاقدين لأقلّ القدرات لوضع برامج مؤثّرة لتحسين الوضع المعيشى للمزارعين.» (صميمى، ٢٠١٢م: ١٦٨)

تأثير قانون إصلاح الأراضى على علاقات القرويين الاجتماعية

كان أهالى القرية يتجمّعون أحياناً ويتحدّثون معاً حول مشاكلهم؛ وكان المعلّم يحضر أحياناً اجتماعاتهم ويطّلع على مشاكلهم:

«قلت: كان الكلام حول الجرّار أو ما شابه ذلک؟ فقال: نعم سيّدى على بعد فرسخ واحد منّا توجد قرية باسم أميرآباد باتجاه نسا أربابى... لقد جاء المالک قبل نهاية موسم الحصاد بجرّارة يقوم بواسطتها بحرث أراضيه كما يؤجّرها للآخرين، اثناعشر توماناً على الساعة... إنّ المشكلة هى أنّ الجرّارة لا تعرف حدود الأراضى كما أنّ سائقها شخص غريب... وبذلک تتبعثر حدود الأراضى وتبدأ النزاعات.» (المصدر نفسه: ٢٦)

ولكون جلال آل احمد يحاول ككاتب تصوير الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى رواياته نجده فى كتابه "التغريب" يتحدث قائلاً: «... عندئذ نجبر على أن نضع أراضينا تحت رحمة أنواع الجرّارات الوافدة إلينا التى أجبرونا على شرائها مقابل العملات النفطية. وماذا تعمل الجرارة؟ إنّها تبعثر جميع الحدود التى وضعها الأجداد ويترتّب على ذلک الكثير من القتل... .» (آل احمد، ١٩٩٦م: ٩٢) إنّ الموضوع الجدير بالاهتمام هو أنّ المزارعين لم يتلقّوا أىّ تعليمات تثقيفية حول إصلاح الأراضى والتطوّرات الجديدة والتقنيات. وكان جهل المزارعين بهذه الأمور يزيد الطين بلّة. يقول درودى عن ذلک: «إنّ ما كان يسبّب المزيد من المشاكل للمزارعين هو نسبة الأمية المرتفعة وجهلهم بالأمور ولأنّ النظام قام بتطبيق قانون إصلاح الأراضى قبل تثقيف المزارعين والفلاّحين وتعليمهم فإنّ القانون واجه الفشل. إنّ أساليب الزراعة الجديدة تقتضى استخدام التقنيات التخصصية فى جميع المجالات منها الأدوات والأسمدة الكيمياوية والسموم المضادّة للآفات النباتية وتربية المواشى و... الأمر الذى أغفل نهائياً فى برنامج إصلاح الأراضى فى إيران.» (درودى، ٢٠١١م: ٤٢)

يعالج جلال آل احمد التبعات السلبية لقانون إصلاح الأراضى والمشاكل الناجمة عنها معبّراً عن التضادّ مابين الزراعة التقليدية والصناعية والصراعات التى تحدث نتيجة لذلک بين القرويين.

«يعتقد ميشـــال زرافا أنّ الكاتب الروائی مهما أوتی من الخبرة والذكاء فإنّه يواجه الواقع كما هو أمامه ولا يواجه الواقع عندما يتكامل. عليه أن يعمل حول ذلک الواقع وأن يســتمرّ فی ذلک ليربط بين لحمة هذا الواقع وســداها للقــارئ إنّ أثر الكاتب هو الــذی يصنع الواقع ذلک الواقع الذی يطلع عليه القارئ.» (زرافا، ١٩٨٩م: ٩١) فكما نلاحظ فإنّ جلال آل احمد قد قام بالربط بين لحمة أفكاره ونظرياته وســداها وعالج فی داخل الأثر الأدبی أوضاع القرويين بعد دخول التقنيات الحديثة واســتخدام الماكينات الزراعية والمشاكل المترتّبة عليها.

يعتــبر الكاتب وصــول التقنيات الحديثــة والتغييرات الطارئة على المجتمع ســبباً للاضطــراب والفوضى فيه ويقوم بتصوير الأحــداث بين الأهالی. يقول جلال آل احمد فی كتابه "غرب زدگی": «لم نتمكّن من الحفاظ على شخصيّتنا الثقافية والتاريخية مقابل هجوم الماكينات القسری علينا. بل إنّنا أصابنا الاضمحلال...» فحسب رؤية جلال فإنّ زوال الاعتماد على التقاليد قد تســبّب فی الشعور بالدونية تجاه الغرب وأدّى فی الحياة الاجتماعية إلى الخضوع لســيادة الغرب؛ ففی اعتقاده: «خلال القرون الثلاثة الأخيرة استطاع الغرب النهوض فی بوتقة الثورة الصناعية وحلّت المدينة محل "الإقطاع" فخلال هــذه القرون الثلاثة الأخيرة تمكّــن الغرب أخيراً من الانتاج الوفير وأصبح بحاجة إلى الســوق العالميــة المضطربة وذلک للحصول علــى الموادّ الخام من جهــة وبيع منتجاته مــن جهة أخــرى.» (عبد الكريمــی، ٢٠١٠م: ١٢٨) إنّ جلال آل احمــد يعالج القضايا الاجتماعية بالتركيز على القضايا السياسية والاقتصادية.

تأثير التقنيّة على المجتمع الريفی

يتحــدّث آل احمد عن التبعات الســلبية لدخول الماكينــات الصناعية فی القرية. إنّ المدير هو مالک الطاحونة المائية التی تلبی حاجات أهالی القرية والقرى المجاورة ولا يحتــاج الناس إلــى طاحونة أخرى لكن وكيل العمدة اشــترى الطاحونة الجديدة دون النظر إلى هذا الأمر، وتعتبر الطاحونة العاملة بالمحرّک الديزل رمزاً للتقنية الحديثة. إنّ حفــر البئر العميقــة فی منطقة يوفّر الناس فيها حاجاتهم مــن المياه الجوفيه يعتبر خطأ

فادحـاً؛ فبالإضافة إلى فرض النفقات الإضافية على الأهالي فإنّها تهدّد هذه القرية والقرى المجاورة بشحّ المياه الجوفيه ويشير جلال آل أحمد إلى ذلک قائلاً: «قال الحفّار: طيّب سيّدی المعلّم الحقّ معک، لا أحد يحفر اليوم البئر بالمعول، طيب، يأتون بالمحرّک ويحفرون الأرض بالمثاقب ولكن هل تعلم سعر كل واحدة من هذه المثاقب؟ يجب أن تعلم بأنّ جميع القنوات المائية الأرضية الموجودة تمّ حفرها بأموال تساوی سعر واحدة من هذه المثاقب... إنّ جسد هذه الأرض التی نعرفها ليس قادراً على ضخّ هذه الكمّيّة من الدماء ليوفّر كل هذه المياه. يحترق قلب الإنسان على ما يری.» (آل احمد، ٢٠١٣م: ١٢٤) ويذكر الكاتب تبعات ظهور التقنية على لسان ابن بی بی على النحو التالی: «عندما تتوقّف الطاحونة المائية يؤدّی ذلک إلى استيائک ويستاء أهالی القرية بسببک ثمّ يحدث النزاع فيأتی رجال الدرک ويسجن عدد من الناس ويهجر عدد آخر القرية بشكل نهائی. فتخلو الأرض من السكّان وتبقى غير مزروعة... عندما لا تتجاوز مساحة أرض زراعية مائتی متر وعندما تكون صناعة القرية هی صنع الحذاء البلدی فإنّ إحضار الجرّارات والمحرّک يعنی إهدار الأموال.» (المصدر نفسه: ٧٨) «إذا كان جلال يسأل عن جدوى التقنية فإنّه يهتمّ بالعلاقة الاستعمارية القائمة التی تستخدم فيها الماكينات كأدوات بيد صانعيها لنهب أموال المستهلكين. ولأنّ جلال يری نفسه غير قادر على تغيير هذه العلاقة فإنّه يهاجم الأدوات التی تسبّبت فی هذه التبعية ممّا جعل البعض يفكّرون بأنّ جلال يهاجم الماكينات ويكرهها أساساً. ففی هذا المجال كان جلال قد توصّل إلى نتيجة مفادها أنّ الماكينات عندما تتدخّل فی هذا النسيج فإنّها تبعد الأسلوب التقليدی عن مسار الحياة وتخلّ بنظام الإنتاج وتوقّفه فی النهاية إذ إنّ دخول الماكينات يغير نظام الاستهلاک المبنی على الاقتصاد المحلّی إلى الاقتصاد المرتبط بخارج الحدود ويحرفه عن المسار.» (بهرامی كميل، ٢٠١٣م: ٢٠) كما أنّ دخول التقنيات يجعل الكثير من الأعمال يتمّ بواسطة الماكينات وبذلک يفقد الكثير من أهالی القرية أعمالهم.

«يری كثير من أصحاب الرأی أنّ تفريغ القرى من القوى العاملة يؤدّی إلى توقف الإنتاج فی القطاع الزراعی والمنتجات الحيوانية، الأمر الذی ينتهی فی نهاية المطاف إلى

خلق المشاكل فى المدن التى تعتبر مراكز اتخاذ القرارات السياسية والاقتصادية الكبرى وتعتبر كقواعد أساسـية للحكومات.» (موسوى، گنجيان، ۲۰۱۰م: ۵۰) «وعلى الرغم مـن أنّ إصـلاح الأراضى ودخول التقنيات كانا يهدفان إلى نشـر العدالة الاجتماعية وإنهاء ضغوط الاقطاعيين التى كانت تمارس ضدّ الفلاّحين إلا أنّهما لم يتمكّنا من تقليل مسـتوى الظلم الاجتماعى فى المجتمعات الريفية بل كانت النتيجة عكسـية فزاد الظلم وعزّزه أكثر من ذى قبل... ومنع بشـكل أو آخر قسـماً كبيراً من سكّان القرى "حوالى ٤٠٪" من المشـاركة فى الأنشـطة الاجتماعية والاقتصادية.» (غفارى، لاتا: ١٥) وكان تركيز جلال آل احمد على هذا الموضوع بسبب الدور الكبير الذى لعبته التقنية والحداثة فى تدمير البنى التحتية الاجتماعية فى المجتمعات الريفية.

تأثير قوانين إصلاح الأراضى على مجتمعات البدو الرّحل

يتحدّث كاتب الرواية فى قسـم آخر منها عن الرسّـام الشـورابى الذى يمثّل البدو الرحّل حيث يحاول جلال آل احمد تصوير الآثار السـيئة التى تركها إصلاح الأراضى على حياة هذه الشريحة الاجتماعية.

«دخلنـا الخيمة فوجدنا عجوزاً تحـوك الغربال ولم تبد حركـة ردّاً على تحيّتى لها وكانت أشبه بكيس من الجلد أقحمت فيها حفنة من العظام... كان لديهم حوالى عشرين مـن الغنم والماعز وكان بادياً عليها الضعف والهـزال إثر الجوع فقلت: هذه الحيوانات المسكينة تتضوّر جوعاً. فقال: ترى بأنّها لم تأكل طعاماً جيداً منذ أن انتقلت من المشتى إلى هنا فقلت: لماذا لم تحصل على الأرض فى تركمن صحراء؟ لقد قسّموها سابقاً. قال: أجل ولكن بين الكبار كما تعلم، لقد طردوا التركمان من أراضيهم فكلّما وجدوا أرضاً مسـتوية صالحة وزّعوها بين العقداء والعمداء المتقاعديـن تحت عنوان الخالصة حتّى ينشـغلوا بزراعة القمح بدل الجلوس فى طهران والتفكير فى الانقلاب العسـكرى... أمّا التركمان فقد منحوا الأراضى غير المسـتوية وغير الصالحة التى لا تنفع لأىّ شىء فهى لا تنفع حتى كمراعٍ ...» (آل احمد، ۲۰۱۳م: ١٩٧١)

لقـد درس الكاتب أهـمّ موضوع يرتبط بحفظ المجتمعات القبليّـة البدويّة فكما أنّ

الأساس في القرية هو الانتاج الزراعي وتدور الحياة والاقتصاد الاجتماعي والأسر القروية حول الاقتصاد الزراعي وتكسب المعنى به فإنّ حياة البدو الرحّل تشبه حياة هؤلاء إلى حدّ كبير ولكنّنا نواجه عندهم الحياة المعتمدة على تربية الحيوانات فإذا سلبناهم القدرة على تربية الحيوانات فإنّ الحياة ستنتهي لديهم وإنّ أهمّ موضوع في تربية الحيوانات هو وجود المراعي لتعليف الحيوانات وإنّ انتقال البدو ورحلاتهم يأتي في هذا الإطار فحسب.

«إنّ تنفيذ قانون إصلاح الأراضي وامتلاک القرويين للأراضي قد أدّيا إلى إغلاق طرق القبائل الرحل ووضعت أمامهم عراقيل وحدوداً... إذ كانت صدى تعميم الغابات والمراعي أعمق بكثير. لقد أدّى ذلک إلى استيلاء الحكومة على الكثير من المراعي وكان يمنع انتقال القبائل الرحل عبرها كما كان رعي الحيوان ممنوعاً فيها. ففي واقع الأمر فإنّ ما أطلق عليه اسم إصلاح الأراضي قد ترتّب عليه الكثير من المشاكل للشرائح الاجتماعية المختلفة فبدل أن يؤدّي إلى نموّ الطبقات الاجتماعية ويمهّد للتطور والتنمية أدّى إلى مشاكل معقّدة للجميع.» (پورخسرواني، ٢٠١٠م: ١١٨)

النتيجة

يُعتبر جلال آل احمد كاتباً واقعياً لذا فإنّ آثاره تزخر بالشواهد التاريخية. ومن جملة ذلک روايته لعنة الأرض التي تدور أحداثها حول موضوع إصلاح الأراضي حيث عالج الكاتب تأثيرات تطبيق هذا القانون على حياة الشرائح الاجتماعية المختلفة في المجتمعات الريفية بشكل دقيق وشفّاف، وحاول دراسة تأثير التقنية على مجتمع تقليدي. ويعتقد جلال آل احمد أنّ التبعات السلبية لتنفيذ قانون إصلاح الأراضي تعدّ لعنة تنبعث من قلب الأرض لتصيب آثارها السيئة جميع القرويين ولذلک فقد أطلق عنوان لعنة الأرض على روايته. إنّه يرسم معاناة القرويين في الأجواء السائدة آنذاک على القرى الإيرانية في ستينيات القرن الماضي؛ وفي الواقع فإنّ برنامج إصلاح الأراضي الذي نُفّذ بهدف نشر العدالة الاجتماعية قد أدّى عملياً إلى الفوضى في النظام القروي إذ إنّ انهيار نظام الإقطاع قد جعل المزارعين في حيرة من أمرهم حيث

اتّجه المزارعون الفاقدون للأرض نحو المدن بحثاً عن العمل. كما أنّ استخدام الجرّار والأدوات الزراعية الأخرى تسبّب في حدوث اشتباكات بين أهالي القرى، إضافة إلى أنّ حفر الآبار العميقة قد أدّى إلى نضوب المياه الجوفية حيث كان يباع الماء للمزارعين حسب الساعات ممّا كان يحمّلهم نفقات إضافية. إنّ تطبيق قانون إصلاح الأراضي قد عرّض حياة البدو الرحّل للحظر إذا أصبح تنقّلهم مع مواشيهم أمراً غير ممكن إذ إنّ الحكومة سيطرت على المراعي وتسبّب ذلك في إلحاق الضرر بحياة البدو وخروجها عن نمطها المألوف الذي اعتادوه. لقد نجح جلال آل احمد في تبيين المشاكل الاجتماعية في هذه الرواية وحاول تقديم حلول لتحسين الوضع المعيشي للقرويين والبدو الرحّل. كان جلال آل احمد ناجحًا في التعبير عن الآلام الاجتماعية وهذا أمر يحظى بأهمية بالغة. إذ إنّ الكاتب قدّم ما كان بوسعه كمثقّف في المجتمع وعالج ما كان يجب معالجته عبر رواية تتناول المشاكل الاجتماعية والاقتصادية لدى القرويين مما يدفع شريحة أكبر من القراء إلى التأمّل في الموضوع حيث حاول قدر الإمكان توعية مخاطبيه على التبعات السياسية والاقتصادية والاجتماعية للقرار الذي تمّ تنفيذه دون توفّر الأرضيات اللازمة لتنفيذه.

المصادر والمراجع

آل احمد، جلال. (٢٠١٣م). نفرين زمين. لاط. طهران: نشر آدينه سبز.

بهراميكميل، نظام. «چالش سنت و نوسازی در ديدگاه جلال آل احمد. فصلية علوم اجتماعی». دون السنة. العدد٦١. ص ٢٠.

پورخسروانی، انيس. (٢٠١٠م). «برنامهی اصلاحات ارضی و تأثير آن بر كاهش قدرت خوانين بختياری». چشمانداز ايران. دون السنة. العدد ١٦٤. ص ١١٨.

جزينی، محمد. (١٩٩٩م). پنج مقالهی تئوری در ادبيات داستانی. ط١. طهران: نشر نخل.

رنجبر، ابراهيم. (٢٠١١م). «رسالت روشنفكر و نزاع سنت و تجدد در رمان نفرين زمين». نشريهی سابق دانشكدهی ادبيات دانشگاه تبريز. السنة ٦٥. العدد خريف و شتاء.

روشنفكر، كبری، نعمتی؛ معصومه قزوينی. (٢٠١٠م). «مبانی نقد اجتماعی در ادبيات». دانشنامهی علوم اجتماعی. دون السنة. العدد ٤.

زرافا، ميشل. (١٩٨٥م). ادبيات داستانی "رمان و واقعيت اجتماعی در ادبيات". مترجم: نسرين

پرويني. ط ١. طهران: نشر فروغی.

زرين كوب، عبدالحسين. (١٩٩٥م). نقد ادبی، آشنایی با نقد ادبی. ط ٥. طهران: انتشارات سخن.

عبدالكريمي، بيژن. (٢٠١٠م). «جلال آل احمد، غرب‌زدگی و ضرورت بازگشت به سنت». پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. السنة ١. العدد ٢. ص ١٢٨.

عسگری حسنک‌لو، عسگر. (٢٠١٠م). نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی با تأكيد بر ده رمان برگزيده. ط ٢. طهران: نشر فرزان روز.

علی پورگسكری، بهناز. (٢٠١٠م). «انديشه‌های جلال آل احمد در آيينه‌ی داستان‌هايش». كتاب ماه ادبيات. العدد ٤٤.

غفاری، غلامرضا. (لاتا). «ساختار اجتماعی جامعه روستايی ايران». فصلنامه‌ی پژوهش فرهنگی. السنة ٨. العدد ٩. ص١٥.

مصباحی‌پور ايرانيان، جمشيد. (١٩٧٩م). واقعيت اجتماعی و جهان داستان. ط ١. طهران: اميركبير.

موسوی، سيد محمد. گنجيان مهدی. (لاتا). «نگاهی به مهاجرت روستايی». فصلنامه‌ی پژوهش فرهنگی. السنة ٧. العدد ٦.ص ٥.

ياحقی، رمضان. (٢٠١١م). «تأثير وقايع تاريخی در سه اثر داستانی جلال آل احمد». فصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادبيات فارسی. السنة ٢. العدد ٢١. ص ١٧٤.

المواقع الإلكترونية

- www.beytoote.com
- www.biografia.akairran.com
- www.daneshnamh.roshd.ir
- www.ensani.ir
- www.hamshahrionline.ir
- www.pajoohe.com
- www.wikipedia.org

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة –العدد السادس عشر –شتاء ١٣٩٣ش /كانون الأول ٢٠١٤م
صص ٦٩ ـ ٩٦

مظاهر الصحوة الإسلامية فى آثار فاروق جويدة مسرحية "الخديوى" و"دماء على أستار الكعبة" نموذجاً

سيد عدنان اشكورى*
سعيد زرمحمدى**

الملخّص

لقد ظهرت بوادر الصحوة الإسلامية فى أوائل القرن الرابع عشر الهجرى بعد سبات عميق أدّى بالأمّة الإسلامية إلى القهقرى والتخلّف، فصارت تطمح إلى مستقبل واعد وترجو أن تستعيد سؤددها وعزّها بعد أن نال الاستعمار منها. وكان للنخبة المثقّفة والواعية الباع الطويل فى استنهاض الأمّة من نوع الغفلة. ومن هؤلاء السيّد جمال الدين الأسد آبادى (المتلقّب بالأفغانى) حيث تأثّرت ثلّة كبيرة من العلماء والأدباء بأفكاره، وبدأت تدعو بما أوتيت من حظّ إبداعى إلى هذه اليقظة. فظهرت هذه الدعوات التنويرية فى أطر مختلفة. منها مجال المسرح والأدب. ومن الملتزمين بهذه الدعوة فى عصرنا الحاضر الأديب المصرى فاروق جويدة الذى وظّف شعره وأدبه فى العملية التنويرية المطالبة بالتمسّك بمبادئ الدين الإسلامى الحنيف والتحرّر من براثن الاستعمار والفكر التغريبى. يتناول هذا المقال مؤسّساً على المنهج الوصفى–التحليلى جانباً من مظاهر الإصلاح فى آثار هذا الأديب وقد كرّس هذا الجهد على مسرحيّتى "الخديوى" و"دماء على أستار الكعبة" ليتعرّف على مظاهر هذه الصحوة فى هاتين المسرحيّتين.

ووصل المقال إلى أنّ فاروق جويدة لم يكتبْ هاتين المسرحيتين من أجل الفنّ فحسب بل جعلهما فى خدمة نشر الوعى وتحريض الأمة على تفهّم الواقع والانتباه إلى ما يحاك لها من مؤامرات.

الكلمات الدليلية: الصحوة الإسلامية، فاروق جويدة، مسرحية الخديوى، مسرحية دماء على أستار الكعبة.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة الخوارزمى، طهران، إيران.
**. خريج مرحلة الماجستير بجامعة الخوارزمى، طهران، إيران. Zangan1989@gmail.com.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٥/١١ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/١١/٣٠ش

المقدمة

لقد بدأ العالم الإسلامی فی العقود الأخیرة یعید النظر فی متبنّیاته الفکریة والعقائدیة بعدما جرّب کثیراً من المدارس التعلیمیة الغربیة والشرقیة کاللیبرالیة والشیوعیة وغیرها من المدارس المادیة. وقد دفع العالم الإسلامی ثمناً باهضاً جرّاء تخلّیه عن تعالیم الدین الحنیف. فصار مطمعاً للدول الاستعماریة المستکبرة لتنهب خیراته وتستهین بأبنائه وتسحق کرامته. والأنکی من کلّ ذلک أن نالت الدول الإسلامیة استقلالها بما قدّمته من دماء زاکیة، لکنّ مقدّراتها باتت بید حکّام مستبدّین لا همَّ لهم سوی التفرعن وفرض التقالید البالیة وإثارة النعرات الطائفیة وقمع الشعوب وزجّها فی هلکات الحروب. وقد فعلت التفرقة فعلها بأبناء الشعوب ممّا أتاح للصهاینة إقامة دولتهم فی وسط هذا العالم والنیل من کرامة العرب والمسلمین. وفی هذا الجوّ القاتم المکفهرّ بدأت ومضات الأمل بالظهور من خلال دعوات الوعی والیقظة التی حمل لواءها ثلّة من الصلحاء والمفکّرین. وقد انخرط کثیر من مثقّفی العالم الإسلامی فی مواکب توحید الکلمة و تقریب المذاهب، کلٌّ بما أوتی من قوة وعزم. فوظّفوا قدراتهم وما حظوا به من مواهب من أجل خدمة هذه القضیة. فجعل الشعر، والنثر، وسائر الأنواع الأدبیة من مسرح، وقصّة، ورواية و... موضوع الصحوة فی مقدّمة اهتماماتها. ومن جملة الأدباء الذین ظهر موضوع الصحوة جلّیاً فی أدبهم الشاعر والمسرحی المصری فاروق جویدة. حیث لم یفتأ یستخدم آلیات الفنّ والإبداع من أجل إثارة العزائم وحثّ الشعوب علی تفهّم الواقع والانتباه إلی ما یحاک لها من مؤامرات. وفی هذا المقال اخترنا مسرحیّتین من مسرحیاته التی کتبها وهما "الخدیوی" و"دماء علی أستار الکعبة" لنتتبّع آثار هذا الأدیب والمواضع التی حاول فیها أن یمارس هذا الدور التوعویّ.

خلفیة البحث

إنّ الدراسات التی تناولت أدب فاروق جویدة بالبحث والاستقصاء لیست بقلیلة، إلاّ أنّ موضوع الصحوة الإسلامیة فی مسرحیات جویدة یکاد یکون من الموضوعات التی لم یتناولها أحد بالبحث والاستقصاء.

أما إذا أردنا أن نأتى بنماذج تناولت أدب الشاعر فيمكننا أن نذكر:

كتاب الحبّ والوطن فى شعر فاروق جويدة للكاتب المصرى إبراهيم خليل إبراهيم، إذ كما يتّضح من العنوان أنّ الكاتب رصد فى كتابه هذا فيوضات الحبّ الوطنية فى شعر الشاعر.

مقال فاروق جويدة بين الرومانسية والواقعية للدكتور على نظرى وسمية أونق، وتمّ نشره فى مجلة دراسات النقد والترجمة فى اللغة العربية وآدابها خريف ٢٠١٢م.

مقال تجليات التناصّ القرآنى والدينى فى شعر فاروق جويدة للكاتبين سعيد زرمحمدى وبهمن جهانغيرى، المنشور فى المؤتمر الوطنى للتناصّ عام ١٣٩٣ش.

أسئلة البحث

وفى مقدمة هذا البحث تطالعنا بعض الأسئلة، نحاول الإجابة عنها فى طيّات المقال. وهى:

١. كيف مارس جويدة دوره التنويرى فى كلّ من مسرحيّتى "الخديوى" و "دماء على أستار الكعبة".

٢. كيف ينظر جويدة الداعية إلى الصحوة الإسلامية إلى مسألة الحرّية التى تنادى بها كلّ المدارس الفكرية والسياسية؟

٣. ما هو نطاق تعاليم الدين الحنيف من وجهة نظر جويدة؟ أهو مختزل فى الفرائض الفقهية أم إنّه أوسع من ذلك بكثير؟

الصحوة الإسلامية وضرورتها:

مما لاريبَ فيه أنّ للكلمة وخاصّة الشعرية منها وقع الحسام على النفوس البشرية لأنّها القادرة جملة وتفصيلاً على إحداث التغيير الثقافى واستيعاب التطور المعرفى. ولعلّ من المناسب فى هذا السياق أن نستعين بقول الأديب رجاء النقاش فى الإفصاح عن معنى الأدب والأديب حيث أتحفنا بكلمته القيمة: «لسُت من المؤمنين بأنّ الأدب متعة خالصة لا هدفَ لها إلّا أن نستمتع بها، ولستُ من المؤمنين بأنّ الأدب يمكن أن نفرض

عليــه وجهة نظر يعبر عنها، ولكنّنى من المؤمنين بأنّ الفنّان الموهوب هو الذى يجمع بين القيمة الفنّية العميقة والقيمة الانسانية الكبيرة، والأديب يساهم فى تغيير العالم إلى أرقى وأفضل.» (النقاش، ٢٠٠٨م: ٣)

رجــاء النقاش بعقيدته هذه قد كلّف الأديب مســؤولية كــبرى فى الاحتفاظ بالقيم الانســانية الراقيــة، وفى الوقت ذاته قد وضع على عاتقــه دوراً تنويرياً فى إنارة طريق الناس تجاه التقــدّم والرقىّ والعيش فى عالم أرقى وظروف أفضل. إنّ هذا التعريف عن الأدب قد أدخله فى سلك الملتزم منه ويرفض رفضاً باتاً مدرسة الفنّ للفنّ التى تتظاهر بالاستغناء عن الأهداف الراقية وباللامبالاة تجاه الهدف الأسمى ذاهبة إلى أنّ «من حقّ الأديب أن يصبح غاية فى ذاته، وفنّاً للفنّ، لا مجرّدَ وســيلة للتعبير عن المشاعر الخاصّة وإنّها تمجد التجربة لذاتها وكيفية تناولها لا التجربة لثمرتها ونفعها وتوجيهها.» (خفاجى، ١٩٩٥م: ١٧٩) ويشدّد النقاش على ضرورة عناية الأدب وصاحبه بمستجدات المجتمع الانسانى، فى هذا الصعيد زوّدنا أبو حاقة بقوله: «من المعلوم أنّ الالتزام يتناول الجانب الفكــرى من الأعمال الأدبيــة، وهو يتجلّى فى الموقف الــذى يتخذه الأديب مما يجرى حوله، ثم فى ترجمة هذا الموقف عملاً يمسّ واقع الحياة مسّاً مباشراً لتغيير ما ليس سليماً فيه.» (أبوحاقة، ١٩٧٩م: ٤٩)

مــن هذا المنطلق «لابدَّ للفنّــان المثمر والأديب الحقّ من أن يكون وليد عصره وابن بيئته، بغير ذلك يصبح الأدب أو الفنّ شــيئاً ضعيف الأثر ضئيل القدر، بعيداً عن قضايا العصر، منعزلاً عن مصائر البشر..! » (الحكيم، لاتا: ٢٩٥)

إنّ الحقيقــة التى لا يمكننا التغافل عنها هى أنّه لا توجد أمّة يمكن أن تتوحّد وتتقدّم بمعزل عن دينها، وثقافتها، وعقائدها، وحضارتها، وكلّ أمّة تحاول بناء نفسها على ثقافة الآخرين إنما تحكم على نفسها بالهلاك والبوار.

ولا نبالغ إذا قلنا: «إنّ الأمّة الإسلامية قد خرجت بالإسلام من الموت إلى الحياة..! فإحياؤهــا وحياتها قد ارتبطا، صعوداً وهبوطاً، بعلاقتها الحقيقية والصادقة والصحيحة بالإسلام ..فهو رسالتها الخالدة فى هذه الحياة..!» (عمارة، ١٩٩٧م: ٥) وأما العرب فقد كانوا شــعباً يملك أرضاً، ولكن لم يكن متّحداً، والإســلام هو الذى وحّد العرب وجعل

لهم دولة وحضارة وأنار لهم الطريق وبسط لغتهم على ربع سكّان العالم، ولذلك يفخرون بأنّهم أمّة محمّد. وإذا نُزِع منهم الإســلام فلن يتبقى لهم شــيء وسيعودون إلى ما كانوا عليه قبل الإسلام من بيت من الشِعر أو بيت من الشَعر.

واليوم يواجه العالم الإســلامى العديد من المشاكل على رأسها سيادة حالة التفرقة، والتشــرذم، والفصام النكد بين المسلمين وتغطرس القوى الاستعمارية ومشاريع خبيثة تهدف كيان الإسلام ووحدة المسلمين.

ولكــى تتجلّى أهميــة الموضوع علينا أن نلقــى نظرة على واقع المســلمين المخزى الذى يدعو إلى الخجل والشــعور بالعار المشــين. ألا نشــعر نحن المسلمين بانحطاط فى تديننا وأخلاقنا؟! ذاك الدين الذى لايعترف بعزّة إلّا لله ولرســوله وللمؤمنين ولايسمح لأتباعه بأن يتورّطوا فى وحل الذلة والهوان؛ إذ يقول: ﴿وَلِلَّهِ الْعِزَّةُ وَلِرَسُولِهِ وَلِلْمُؤْمِنِينَ﴾ (المنافقون: ٨)

ولاشــكَّ أنّ الطريق الوحيد للخروج مــن هذا الخزى والهوان يكمن فى العودة إلى الإســلام، و«لن يُخرِجَ المسلمين من أزمتهم، ويرفع عنهم إصرهم والأغلال التى صارت عليهم، ولن يردّهــم إلى عزتهم، إلّا العودة الصحيحة الصادقة إلى الدين الذى أنعم الله به عليهم وحباهم إيّاه.» (قطب، ١٩٩٧م: ١٣)

والأمم يعتريها ما يعترى الأفراد من غياب الوعى، مدداً تطول أو تقصر، نتيجة نوم وغفلة من داخلها أو نتيجة تنويم مســلط عليها من خارجها. وكذلك الأمّة الإســلامية يعتريهــا ما يعترى غيرها من الأمم، فتنام أو تنوّم، ثم تدركها الصحوة، كما نشــاهد فى أيامنا الراهنة.

لقد نشــطت هذه الصحوة المباركة، الصحوة الإســلامية منذ نحو قرنين على نطاق واســع إلا أنّ مــا يجب التنبيه إليه هــو أنّ هذه الحركة العظيمة قد أطلّت برأســها على الوجود بظهور الإســلام. وكان الزعيم الحقيقى لهذه الحركة هو الرســول الأعظم (ص)، الذى حمل مشــروعه الإحيائى، وهو مشروع الإســلام ﴿يَا ايُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَجِيبُوا لِلّهِ وَ لِلرَّسُــولِ إذَا دَعَاكُم لِمَا يُحْيِيكُمْ﴾ (الأنفــال: ٢٤) وقد عمل صلوات الله عليه على ترســيخ كلّ ما من شأنه أن يحيى الأمّة ويخرجها من ظلمات الجهل، والظلم، والتشرذم،

ومن ذلک أنّه أعاد للإنسان کرامته التی سحقتها الجاهلية المقيتة وما طمس النبیّ الأکرم الامتيازات الزائفة فی البيئة الجاهلية فحسب، بل أشاد بضرورة إلغائها فی العالم بأسره، حينما قال: «أيها الناس إنّ ربّکم واحد وإنّ أباکم واحد کلّکم لآدم وآدم من تراب ﴿إِنَّ أَكرَمَكُمْ عِنْدَ اللهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ وليس لعربی علی عجمی فضل إلّا بالتّقوی.» (الجاحظ، ١٤٢٣ق، ج١: ٣٤٩) ولذلک فإنّ هذا التيّار هو تيّار أصيل عميق وقوی ومتجذّر فی الأمة الإسلامية وإنّ حرکات التجديد والإصلاح التی لعبت أدواراً سياسية وثورية، تعود بجذورها إلی القرن الهجری الأوّل، حيث يتجلّی أبرز وأنصع مثال له فی ثورة سيّد الأحرار الإمام الحسين (ع) الذی قال من خلال وصيته لأخيه محمّد بن الحنفيه معبّراً عن حافز ثورته وفلسفة خروجه: «إنّی لم أخرج أشرًا ولا بطرًا ولا مفسدًا ولا ظالمًا، وإنّما خرجت أطلب الإصلاح فی أمّة جدی محمد (ص).» (الخوارزمی، ١٤٢٨ق، ج٣: ١٢٧) وهذا يعنی أنّ الإمام قد عرّف نفسه کإصلاحیّ أراد إصلاح أمّة جدّه وتصحيح مسارها الخاطئ إلی ما کانت عليه فی زمن جدّه بالتضحية بنفسه ونفيسه، وبعبارة أخری فإنّ الإصلاحية هی جزء لايتجزّأ من الأخلاق الإسلامية، وکلّ مسلم بحکم إسلامه إصلاحی أو من أنصار الإصلاحية شاء أم أبی، ذلک أنّها مذکورة فی القرآن الکريم کشأن من الشؤون الأساسية للأنبياء. إضافة لذلک فهی تُعتبر من مصاديق الأمر بالمعروف والنهی عن المنکر الذی يُعدّ من الرکائز الهامة للتعليمات الاجتماعية للإسلام. (مطهری، ١٣٦٧ش: ٧)

من هنا يبدو لنا بأنّ الصحوة الإسلامية کما ذکرنا آنفاً قد بدأت علی نطاق واسع منذ نحو قرنين ولعلّ من أبرز الداعين إلی هذه الحرکة فی القرنين الأخيرين فيلسوف الشرق وموقظه السيد جمال الدين الأسد آبادی الذی دعا إلی «وحدة الشعوب الإسلامية، وإزالة الفوارق بين المذاهب والطوائف الإسلامية وقد أجمل عوامل النهوض بالأمم: بتحرير العقل من الخرافات والأوهام وتوجيه النفوس وجهة الشرف والطموح ودعم العقائد الدينية بالأدلة والبراهين، وتهذيب الأفراد وتأديبهم ... إنّ جميع هذه العوامل متوفرة بالإسلام.» (الحافظة، ١٩٨٧م: ٨٣)

وفی يومنا هذا ثمّة هموم ومشاکل عويصة فی العالم الإسلامی بحاجة إلی نفحات

الصحوة الإســلامية لتحلّها أو هي بالأحرى هموم ومشــاكل ساقت المفكّرين نحو إيجاد حلول لها، وهذا ما أدى إلى ظهور بوادر الصحوة الإسلامية، من هذه المشاكل: «التخلّف المزري، والاســتغلال والتظالم الاجتماعي، والاســتبداد والطغيان الداخلي، والتغريب والتبعية الفكرية، والاجتماعية، والتشــريعية، والتخاذل المــذلّ أمام العدوان الصهيوني المتغطرس، والتفتّت والتمزّق المخزي، والتحلّل والتسيّب الخلقي» (القرضاوي، ١٩٩٧م: ٩٦)

ومــن أولئك المهتدين الصادقين لهذه الصحــوة المباركة، فاروق جويدة الذي طالب الأمة الإســلامية بالرجوع إلى الإســلام ومبادئه رجوعاً صادقاً واعياً فناداها بالتحرّر من براثن الاستعمار والفكر التغريبي.

ترجمة فاروق جويدة

أبصر فاروق جويدة المصري النور سنة ١٩٤٥م. وتخرّج في كلية الآداب قسم الصحافة بجامعــة القاهرة في عام ١٩٦٨م. قدّم للمكتبة العربية حتى الآن ٤٠ كتاباً، من بينها ١٦ مجموعة شعرية وقدّم للمسرح الشعري ٣ مسرحيات حقّقت نجاحاً كبيراً على المستويين الجماهيري والنقدي هي: "الوزير العاشــق" و"دماء على أســتار الكعبة" و"الخديوي". ناقش جويدة في آثاره الكثير من القضايا التي يصعب حصرها، منها الثقافية والسياسية والفكريــة والتاريخية في مجموعة من الكتب التي تناولت قضايا التاريخ والآثار والغزو الفكــري والعولمة واللغة العربية والتراجع الثقافي والعلاقة بالغرب، وكان دائماً حريصاً في كتاباته ومواقفه على الالتزام بقضايا الوطن والأمة الإسلامية.

ترجمــت قصائده ومســرحياته إلى عدة لغات عالميــة منها: الإنجليزية والفرنســية والألمانية والإســبانية والصينيــة والبنجالية والإيطالية، كما تناولــت أعماله الإبداعية رســائل جامعية في الجامعات المصرية والعربية وعدد من الدول الأجنبية. شــارك في كثير من المهرجانات الشعرية والمؤتمرات الثقافية العربية والدولية، وهو عضو مؤسّس في الأكاديمية العالمية للشــعر التي أنشأتها منظّمة اليونسكو في عام ٢٠٠١م في مدينة فيرونا بإيطاليا ضمن ٤٥ شاعراً اختارتهم المنظمة من كلّ دول العالم. حصل على جائزة الدولة

التقديرية فى الآداب فى عام ٢٠٠٢م.

بدأ هذا الشاعر حياته الصحفية محرراً بالقسم الاقتصادى بالأهرام ثمّ سكرتيراً لتحرير الأهرام ثمّ مشرفاً على الصفحة الثقافية، وهو حالياً يعمل مديراً لتحرير الأهرام ومشرفاً عاماً على أقسامه الثقافية والأدبية.

المسرحية والتراث

نبدأ القول إنّ الإنسان من الوجهة الاجتماعية ليس تحت تأثير الزمن الحاضر فحسب، إنّما للزمن الماضى والأحداث والوقائع التى حدثت فى طيّاته شأن يُذكر فى بناء فكرته وشخصيته، على العموم أنّ ثمّة علاقة وشيجة قطعية بين الماضى والمستقبل. وإنّهما ليسا كقطعتين منفصلتين بعضهما عن البعض بل يُعتبران قطعتين من تيّار واحد مستمرّ، الزمن الماضى هو نواة المستقبل. (مطهرى، ١٣٨٧ش: ٣٧-٣٨)

بالتوازى مع ذلك بمقدورنا أن نقول إنّ التراث يشكّل مكوّناً من مكوّنات الأمّة، إذ يحتوى على مخزونٍ فكرى، وثقافى، ونفسى، واجتماعى، ووجدانى؛ لذلك نجد الأدباء يلجأون إلى التراث ويستعينون ببعض مصادره. ذلك أنّه يمثّل مقوّمات الأمة واستمرارية وجودها لأنّه «شيء قائم فينا، هو ذاتنا التى تنادينا من وراء العصور، وإنّ العودة الفعلية إليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة أو التعرّف ينبغى أن يكون طريقاً لتنميته والامتداد للمستقبل بقيم متطوّرة عنه مستلهمة رؤاه مستمدة حوافزها من كثير من حقائقه مضافة إلى حقائق عصرنا.» (حورية، ١٩٩٦م: ٢٠١)

هنا لابدَّ من التنوية بأنّ الأديب يستخدم المسرحية باعتبارها أداة أو وسيلة يُدرج فيها «مجموعة من أفكاره ونظرياته سواء السياسية منها أو الاجتماعية، إنّها الوعاء الذى يتضمّن الأمانى، والأحلام، والرغبات التى يحلم المؤلف بتجسيدها، وهى حجر الزاوية فى إقامة العرض المرئى، ورؤية مكتوبة لأحداث وقعت أو تقع، ويقدّمها المؤلّف فى تسلسل منطقى.» (عبدالوهاب، لاتا: ٧) والعامل والقاسم المشترك بين التراث والمسرحية هو الإنسان المنجز المبدع الذى يقيم العلاقة الوثيقة بينهما، ذلك أنّ التراث بما فيه يشكّل وعاءً للمبدع ينهل منه، لكنّ النقطة التى تفرض نفسها هنا تتمثّل فى أنّ

التعامل مع التراث يجب ألا يكون تعاملاً سكونياً ينتمى إلى الماضى وينقطع عن الحاضر والمستقبل، بل لابدَّ من التعامل معها كموقف وكحركة مستمرّة تسهم فى تطوير التاريخ وتغييره، هذا ما يتجلّى بصورة واضحة فى مسرحيتى "الخديوى" و"دماء على أستار الكعبة" بحيث استلهم فاروق جويدة العناصر التاريخية والبنى التراثية وأسقط القضايا العربية المعاصرة عليها ساعياً من ورائها إلى الكشف عن مشكلات العصر.

فى هذه الأثناء من المفيد الإشارة إلى أنّ الأديب الذى «يتناول التاريخ إنّما يتناول الإنسان فى الواقع، هو لا يكترث كثيراً لمعايير الصدق أو الكذب المألوفة، بل ينصب اهتمامه على المعنى، ولذلك فقد يُضفى معانى عصره التى أصبحت تمثّل الافتراضات المسبقة على رؤيته للتاريخ أى إنّه يفعل عامداً ما يفعله المؤرخ غير عامد.» (عنانى، ١٩٩٥م: ٢٥٠)

بقى أن نقول فى المؤلفات الأدبية التى تحمل المضامين السياسية والاجتماعية ليس بوسعنا أن ننكر تأثير العوامل الخارجية على هذه الأعمال، إذ إنّ الكتّاب والشعراء بسبب عجزهم عن التعبير عمّا فى قلوبهم وتوجيه الانتقادات المباشرة الرامية إلى إصلاح المجتمع فى عصر الاستبداد والطغيان يلجأون إلى ساحة الأدب وينتقدون الأوضاع السيئة الحاكمة من خلال استخدامهم للأجناس الأدبية منها الرواية، والشعر، والمسرحية إلخ.

وفى النهاية لابدَّ لنا من القول إنّ الشخوص فى المسرحية تُعدّ محور أفكار المسرحى وآرائه العامة، فلا يستطيع المسرحى أن يسوق أفكاره منفصلة عن محيطها الحيوى، ولابدَّ أن يودعها فى الشخوص وإلّا كان عمله مجرّد دعاية، لهذا كانت الشخوص ركناً أساسياً لاتقوم المسرحية بدونها وإنّ الكاتب يريد خاصّة من وراء شخصية البطل تفسير الواقع الاجتماعى الذى يحيا فيه.

نبذة عن مسرحيتى "الخديوى" و"دماء على أستار الكعبة"

تُعتبر مسرحية "الخديوى" مسرحية سياسية اشتملت على قضايا مثيرة عن الدين، والسياسة، والعلاقة بالغرب. هذه المسرحية بصدد التعبير عن أوضاع مصر فى حقبة

الخديوى إسماعيل الحافلة بالأحداث المعقّدة والمفارقات بين من يعرّف نفسه بأنّه من مؤيدى الخديوى فى الإجراءات التى قام بها، كإقامة الجسور والطرق، وإنشاء المدن الحديثة ووضع الأساس للمؤسسات الدستورية والثقافية كالأوبرا والمتاحف، وبين من ينتقده على الإسراف والتبذير واهتمامه بقشور الحضارة الغربية دون النفاذ إلى جذورها، وقضية ديونه من الغرب، وعلاقته معهم، والحكم الفردى الاستبدادى. إنّ جويدة يقترب فى هذه المسرحية كثيراً من الأوضاع المعاصرة بحيث تكاد تنطبق على النُظم الاستبدادية التى تمارس التبعية للغرب.

وبطل هذه المسرحية يتجسّد فى شخصية السيّد جمال الدين الأسد آبادى (المتلقّب بالأفغانى)، هذا الإصلاحى والمفكّر الذى انصبّت معظم جهوده فى نطاق توعية المسلمين بالمخاطر التى اكتنفتهم فهى تتمثّل فى رأى السّيد فى إطارين رئيسين هما الاستبداد الداخلى والاستعمار الخارجى.

أما مسرحية "دماء على أستار الكعبة" فيتناول فاروق جويدة فيها رقعة من التاريخ العربى الإسلامى، هى فترة حكم الحجاج بن يوسف الثقفى، ويشدّد الشاعر على أنّ الحجاج فى هذه المسرحية رمز للقهر واغتيال حرّية الإنسان فى أىّ زمان ومكان.

وإنّه فى هذا العمل يحرّض الناس على التمرّد والثورة ضد هذا الطاغية الذى هدم الحرم الشريف ومارس كلّ ألوان البطش والقهر وامتهن كرامة الإنسان وحرّيته.

الآن قد آن الأوان للخوض فى صلب الموضوع وتحليل ما أورده الشاعر من أهمّ مظاهر الصحوة الإسلامية ضمن مسرحيتى "الخديوى" و"دماء على أستار الكعبة".

مظاهر الصحوة الإسلامية

رفض العلاقة الولائية مع الغرب

عُرف الإنسان بأنّه كائن اجتماعى نظراً لأنّه لايستطيع العيش إلّا فى الجماعة فتضامن البشر مع بعضهم البعض يزيد من قوّتهم ويمكّنهم من التغلّب على مصائب الحياة ومهدّداتها نسبة لقدرتهم على الاستفادة المتبادلة من الخبرات التى يكتسبونها.

وبالتالى فإنّ التعاون بين البشر أمر ضرورى ومستحسن فى حدّ ذاته غير أنّ لكلّ

حضارة سماتها الخاصّة منها اســتقلالها السياسی، والاقتصادی، والثقافی، والاجتماعی، وبالطبــع فــإنّ أبناء كلّ حضارة يحرصون علی الاحتفاظ بهــا، ومن هنا يجب أن تكون العلاقات وســبل التعاون علی أســاس اســتقلال الحضارات بعضها عن البعض وعلی أساس انفراد كلّ منها بخصائصها الذاتية المتميزة دون أن تحاول السيطرة علی الأخری أو نهبها أو ظلمها.

والإســلام بالطبع يرحّب بالتعاون ويدعو إليه فی إطار الاحترام المتبادل والعلاقات المتكافئة، بحيث نراه يتعرّض إلی قضية العلاقة مع الكفار قائلاً: هؤلاء الذين لا يُلحقون ضرراً بالمجتمع الإسلامی ولايقومون بالمؤامرة ضد المسلمين، فإنّ الله تعالی لاينهاكم عن العلاقة الســلمية العادلة معهم حتی لو كنتم تكرهون عقائدهم، لأنّ الله يحبّ المقســطين. (آملی، ١٣٨٨ش: ١٣٤) فی هذا الســياق يقول الله ســبحانه وتعالی فی كتابه العزيز: ﴿لَايَنْهَاكُــم اللهُ عَن الّذِيــنَ لَمْ يُقَاتِلُوكُم فِي الدِّيــن ولَمْ يخْرِجُوكُم مِــن دِيَارِكُم أَنْ تَبرُّوهُم وتُقْسِطُوا إلَيْهِم إنَّ اللهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ﴾ (الممتحنة: ٨)

كان السيد جمال الدين يعتقد فی قضية العلاقات مع الغرب بأنّ علی المسلمين أن لا يقوموا بمحاكاة الغرب بشــكل عشوائی دون تعقّل بل عليهم أن يأخذوا العلوم والفنون من الغربيين بعد أن أحكموا مبادئ دينهم ومعتقداتهم، وإلّا فمن الممكن أن تقودهم هذه المحاكاة إلی الزوال والتخلّف بدلاً من التقدّم والرقیّ. (باغجه وان، ١٣٨٣ش: ٢٣٠)

لقــد خاض فاروق جويدة فی موضــوع العلاقات مع الغرب من خلال تطرّقه لقضية الديــون فی عهد الخديوی، التی قد دفعته فی نهايــة الأمر إلی الانبطاح والانصياع أمام القوی الســلطوية التوسعية التی استخدمت هذه الديون كحربة استعمارية للهيمنة علی مقدّرات البلاد ومصير العباد، هو يصوّر لنا هذا المشهد فی حوار بين عثمان وزير القصر ومن أبرز رجالات الخديوی وديلسبس رجل الأعمال الفرنسی الشهير حيث يستجيب الخديوی لكل مطالب د. بخلان رئيس صندوق النصب الدولی:

«عثمان: كُلّ القُروضِ الآنَ جَاهِزَةٌ نُوقِّعُهَا مَعاً، عِشْرُونَ عَاماً لَنْ نُسدِّدَ أَیَّ شَیءٍ
ديلسبس : ومُمَثِّلُ الصُّنْدوق يَا مَوْلَایَ يَرْجُو أَن يَرَاکَ عَلَی انْفِرَادْ
عثمان : قَرْضٌ جَميل..

ديلسبس : لَكنَّه يَبْغِى هُنَا بَعْضَ الشُّروطْ

الخديوى : كُلُّ الَّذِى يَبْغِيه أمْرٌ لا يُرَدْ

د. بخلان : كُلُّ الَّذِى نَرْجُوهُ يُا مَوْلاى أشْياء صَغِيرهْ

الخديوى : مُوافقُونْ

د.بخلان : بَعْضُ الوَظَائِفِ فِى صُفُوفِ الجَيْشِ والبُولِيسْ

الخديوى : مُوافِقُونْ

د.بخلان : بَعْضُ الوَظَائِفِ فِى الضَّرَائِبِ والبُنُوكْ

الخديوى : مُوافِقُونْ

د.بخلان : بَعْضُ الوَظَائِفِ فِى القُصُورْ..

الخديوى : مُوافِقُونْ

د.بخلان : كُلُّ المَنَاصِبِ فِى بَلَاطِ جَنَابِكُمْ

الخديوى : مُوافِقُونْ، يَا سَادَتِى لَنْ نَخْتَلِفْ.. مَهْمَا نَهَبْتُم أرْضَنَا.. مُوافِقُونْ مُوافِقُونْ.. مَهْمَا شَرِبْتُمْ دمَنَا.. مُرَحِّبُونَ.. مُرَحِّبُونَ مَهْمَا أكَلْتُمْ لَحْمَنَا.. مُبَارِكُونَ .. مُبَارِكُونَ مَهْمَا سَرَقْتُمْ عُمْرَنَا.. مُصَفِّقُونَ..مُصَفِّقُونْ مِنْ غَيْرِكُمْ مَاذَا نَكُونْ.. مُوافِقُونَ مُوافِقُونَ. (جويدة، ٢٠٠٧م: ٩٢)

يصوّر لنا فاروق جويدة من خلال هذا المشهد نوعاً من العلاقات الاستعمارية وغير المتكافئة التى لاينوى الغرب من إقامتها إلّا أن يفرض هيمنتها على البلاد والعباد وربما هذه العلاقات هى التى سمّاها الأستاذ جوادى آملى فى قاموسه بالعلاقات الولائية التى يعتبرها من العلاقات المحظورة فى الإسلام (جوادى آملى، ١٣٨٨ش: ١٦٧)، التى عبّر عنها النصّ القرآنى القائل: ﴿يَا ايُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَاتَتَّخِذُوا عَدوِّى وعَدوَّكُمْ أوْلِياءَ تُلْقُونَ إلَيْهِم بِالْمَوَدَّةِ﴾ (الممتحنة: ١)

فى مقطع آخر يحكى جويدة بشكل واضح على لسان بطل المسرحية السيّد جمال الدين الأفغانى المطامح الاستعمارية للغرب :

«الأفغانى: الغَرْبُ يَبْغِى أمّةً مَقْهورَةً

مَقْطُوعَةَ الأَسْبَابِ والتَّارِيخْ

الغَرْبُ يَبْغِى أمّةً مَهْزُومَةً
تَنْسَاقُ كَالأَغنَام
لَاتَدْرِى مَتَى يَوْماً تُفِيقْ
الغَرْبُ لَنْ يُعْطِيكَ عِلْماً كَىْ تُقِيمَ حَضَارَتَكْ
يُعْطِيكَ قُنْبُلَة تَكُونُ نِهَايتَكْ
يُعْطِيكَ أَفْيوناً يُبَدِّدُ طَاقَتَكْ..
الغَرْبُ يُعْطِى شَعْبَه كُلَّ الحُقُوقْ
ونَمُوتُ نَحْنُ ولَيْسَ لِلْمَوْتَى حُقُوقْ..
أَنَا لاأُدِينُ الغَرْبَ
لَكنَّى أُدِينُ تَوابِعَهْ..» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٠٤)

نرى فاروق جويدة يعبّر لنا عن الاستعمار أنّه «يريد من الشعوب الإسلامية أن تبقى ملتصقة بمواقعها السلفية الحرفية، التى لم تعد قادرة على المشاركة فى صنع أحداث الحياة، ويلقى بكلّ قواه ووسائله لكى تبقى فى حالة التجمّد والشلل لتستمر الوصاية من جانبه ونقصان الأهلية من جانبنا.» (الزاوى، ٢٠١١م: ٣٤) ويشير أيضاً إلى ازدواجية المعايير وسياسة الكيل بمكيالين لدى الغرب الذى يستخدمها للحصول على أهدافه، أنصع مثال لها على أرض الواقع، هو الموالاة المطلقة لغالبية الدول الغربية لحساب الدولة المتسرطنة فى فلسطين المحتلة، يشير جويدة على لسان السيّد جمال الدين إلى أنّى لا استغرب هذا السلوك من الغرب فهو لايفكّر إلا فى مصالحه، لكنّى أعجب وأدين أولئك الذين يتّبعون الغرب بشكل غير واعٍ جاهلين بأنّ الغرب لا يريد تقدّم المسلمين ونيلهم المراتب العليا فلذلك يتعيّن عليهم أن يأخذوا المطامع الاستعمارية للغرب بنظر الاعتبار حين يتعاملون معه.

الدعوة إلى الحرّية

الحرّية من أجمل الكلمات فى القاموس البشرى، وهى من أعظم القيم الإنسانية وأسماها، بعبارة أخرى جزء جوهرى من معنويات البشر نعنى أنّ لها قيمة أغلى بكثير

من القيم المادية، ومِن البشر مَن استوعب الحرّية وذاقها فهو يفضّل أن يعيش ببطنٍ خاوٍ وجسمٍ عارٍ في أضنک الظروف على أن يكون في إسار أحد ما. (مطهرى، ١٣٩٠ش: ٤٠)

ومن جملة أهداف الرسول(ص) المذكورة في القرآن تحرير الناس من الأسر والأغلال الموضوعة من قبلهم، فالأنبياء جاؤوا ليحرّروا البشر من القيود الداخلية والخارجية، قال تعالى: ﴿الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِي الأُمِّي الَّذِي يَجِدُونَه مَكتُوباً عِندَهُم فِي التُّورَاةِ والانْجِيلِ يَأمُرُهُم بِالمَعْرُوفِ ويَنْهَاهُم عَنِ المُنكرِ ويُحِلّ لَهُم الطَّيِّبَاتِ ويُحَرِّمُ عَلَيْهِم الخَبَائِثَ ويَضَعُ عَنْهُم إِصْرَهُم والأغْلالَ الَّتي كَانَتْ عَلَيْهِمْ﴾ (الأعراف: ١٥٧)، والإصر في اللغة بمعنى عقد الشيء وحبسه بقهره، ويراد منه في الآية الكريمة تلک الأمور التي تثبط الناس وتقيدهم وتقعدهم عن الوصول إلى الخيرات(الراغب الصفهاني، ١٩٦١م: ١٤) والأغلال جمع الغل وهو طوق من حديد يجعل في عنق المجرم، وهو كناية عن سلاسل الأسر (المقرى الفيومى، لاتا، ج٢: ١٤) فيستفاد من سياق الآية السابقة أنّ المراد من "الإصر" هو القيود الفكرية. و"الغلّ" أيضاً في أغلب الظنّ هو كناية عن قيود الاستبداد وطغيان الظالمين، بناء على كلّ هذا تنصّ الآية المباركة على الواجب الملقى على عاتق الأنبياء في تحرير الإنسان من شتّى أشكال القيود، كالجهل، والصنمية، والانقياد للخرافة، والتقاليد الباطلة، والظلم، والاستبداد، والطاغوت.

في السياق ذاته يعرّف لنا الأستاذ جوادى آملي الحرية من المنظور الإسلامي، فيقول: «هي عبارة عن التفلّت والتحرّر من عبودية غير الله تعالى وإطاعته.» (جوادى آملي، ١٣٨٩ش: ١٨٩) وفي المرويّات عن أهل البيت عليهم السلام تتبلور هذه النزعة التحررية. منها خطاب الإمام على إلى ابنه الإمام الحسن المجتبى (عليهما السلام) «لا تكنْ عبدَ غيرک وقد جعلک الله حرّاً.» (نهج البلاغة، الرسالة٣١) نلاحظ أنّ الحرّية في كلام الإمام تتلخّص في الانعتاق من عبودية غير الله، من أجل هذا يعزو الإمام عزّته وفخره إلى هذه العبودية «إلهي كفى بي عزّاً أن أكونَ لک عبداً وكفى بي فخراً أن تكونَ لي ربّاً.» (المجلسي، ١٤٢٧ق، ج٧٤، باب١٥: ٤٢)

ما أبلغ تلک الكلمات التي قالها السّيد جمال الدين الأفغاني واصفاً سياسة تكميم

الافواه ووأد الفكر والقمعية التى يمارسها الحكّام الظالمون والطغاة ضد الشعب معلناً أنّه ملعون لدى جميع الأديان من يمضى كلّ حياته فى الصلاة أو فى تلاوة القرآن ويقوم فى الوقت ذاته بإهدار حقوق الإنسان ورفع رايات الطغيان والاستبداد وبناء السجون لإقحام كلّ الداعين للحرّية فيها، إذ إنّهم قد لامسوا السطح دون الجوهر ودخلوا قشور الدين تاركين لبّه وراء ظهورهم غير عابئين بما فيه من التأكيدات على المفاهيم الإنسانية كالكرامة، والحرّية، وحقّ الاختيار...إلخ.

إنّ جويدة يقوم فى المقطع التالى بتضمين كلام الأفغانى قائلاً:

«الأفغانى: إنِّى أُفْتيكم يَا إخْوانْ
مَلْعُونٌ فِي دِينِ الرَّحْمَنْ
مَنْ يَسْجُنَ شَعْبَاً
مَنْ يَخْنُقَ فِكْراً
مَنْ يَرْفَعُ سَوْطاً
مَنْ يُسْكِتُ رَأياً
مَنْ يَبْنِي سِجْناً
مَنْ يَرْفَعُ رَايَاتِ الطُّغْيانْ
مَلْعُونٌ فِي كُلِّ الأَدْيَانْ
مَنْ يَهْدُرُ حَقَّ الإنْسَانْ
حَتَّى لَوْ صَلَّى.. أَوْ زكَّى
أَوْ عَاشَ العُمْرَ مَعَ القُرْآنْ
فارس١: حُرِّيَّةُ الإنْسَانِ يَا مَوْلَانَا؟
الأفغانى : أَصْلُ العَقَائِدِ كُلُّها حُرِّيَّةُ الإنْسَانْ
والاخْتِيارُ هُوِ البِدَايَةُ
جَوْهَرُ الأدْيَانْ
حُرِّيَّةُ الإنْسَانِ أَصْلُ الكَونِ

١. ا: من عمال التراحيل

دُسْتُورُ الحَيَاةِ ..وغَايَةُ الأَدْيَانْ.» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٩٩)

إنّ الاختيار هنا هو «الاستخدام الإيجابي للحرّية وتوظيفها في البناء السياسي والاجتماعي والاقتصادي لازدهار الإنسان وتفجير طاقاته ومواهبه التي يسّرها الخالق للإنسان الذي جعله تعالى خليفته في الأرض.» (البدري، ٢٠١٠م: ١٠٢)

وتُعتبر الحرّية وحقّ الاختيار من القضايا الجوهرية والرئيسة في جملة الأديان و«أيّ تقييد لهذه الحرّية يُعدّ انتهاكاً لحقوق الإنسان في أخصّ خصائصه، وعدواناً على أبرز الصفات التي يتميّز بها الإنسان على الحيوان أو بقية الكائنات.» (البنا، ١٩٩٥م: ٧) هكذا لم يعد خافياً على كلّ ذي علم أنّ حرّية الفكر والضمير، وحرّية التعبير لا ضمانَ لبقائهما في ظلّ نظام قمعي لا يعترف بالحرّيات ويتحكّم فيه حكّام ماتت ضمائرهم وعاثوا في البلاد فساداً، وإفساداً، وقتلاً، ونهباً، وتدميراً وسرقوا مقدرات البلاد والعباد وتركوهما إلى مصير مجهول، في ضوء ما سبق يتّضح أن حرّية التعبير لاتتحقّق في ظلّ نظام فاسد لا همّ له سوى التفرعن والطغيان.

جدير بالذكر أنّه من وجهة نظر الإسلام لن تتحقّق المخطّطات والأهداف الإسلامية من دون وجود اقتصاد سليم فعّال والإسلام لا يريد أن يتسلّط الأعداء على المسلمين وهذا سهل التحقّق حينما لم يكن المسلمون بحاجة- في الاحتياجات الأساسية- إلى الآخرين ذلك أنّ شعباً مدّ يد الاستعانة في المجال الاقتصادي إلى الأجانب سيكون رهين أمرهم يقول الإمام علي(ع): «احْتَجْ إلى من شئْتَ تَكُنْ أسيره، استغنِ عمن شئتَ تكن نظيره، أحسِنْ إلى من شئتَ تكنْ أميره.» (ابن أبي الحديد، ٢٠٠٩م: ٥٢٤)

وفي السياق ذاته يحكي لنا الشاعر في مشهد آخر محاورة بين الخديوي وابنته التي تتّخذ موقفاً رافضاً من أسلوب أبيها في التعامل مع مفهوم الحضارة وفهمه لهذه المقولة، فيقول الشاعر:

«الخديوي: النَّاسُ تَحْكِي الآنَ
عَنْ هَذِي الكَبَارِي والجُسُورْ
هَذِي البُنُوكْ
هَذِي المَصَانِعِ والطُّرُقْ

هَذِی الحَدَائِقِ والشَّوارِع والمدُنْ
فاطمة: مَاذَا يُسَاوِی مَا بَنَيْتَ وَنَحْنُ نَنْتَظِرُ
السَّفِينَةَ كُلَّ يَوْمٍ كَیْ تَجِیءَ
وتُطْعِمَ الأطْفَالْ
وَطَنٌ كَبِيرٌ أَطْعَمَ الدُّنْيَا
نَراه الآنَ يَسْتَجْدِی الرَّغِيفْ..
هَذِی العِمَاراتُ الرّهيبةُ
لَا تُساوِی أیَّ شیءْ
وَالرَّغِيفُ الأَسْودُ المَوْبُوءُ يَأتی
مِنْ أيَادِی الغَيرِ
حَرِّرْ رَغِيفَک يَا أَبِی..
حَرِّرْ رَغِيفَ الشَّعْبْ
أَنْقِذْ مَصِيرَ النَّاس مِنْ أيْدِی الغَرِيبْ
حَرِّرْ قَرارَک يَا أبِی..حَرِّرْ قَرارَک.» (جويدة، ٢٠٠٧م: ٢١١)

لم يعد خافياً علی كلّ ذی بصيرة من خلال التأمّل فی التاريخ الحافل والواقع الماثل بأنّ «الحرّيات الإنسانية وحدة لا تتجزأ، فإنّها يتبع بعضُها بعضاً، ويؤثّر بعضُها فی بعضٍ، فلاضمانَ ولا بقاءَ لحرّية الإنســان السياسية والاجتماعية إذا فقد حرّيته الاقتصادية.» (القرضاوی، ١٩٩٥م: ٣٢٥) من هنا فإنّ البلد الذی يعوّل علی الأجانب حتی فی أبسط احتياجاتــه لــن يتمكّن من اتخاذ قراره، وتقرير مصيره، وتخطيط مســتقبله علی نحو ما يريده، ذلک أنّ الحرّية الاقتصادية ســبيل إلی الحرّية السياســية، فی المحصلة أن الشعب الــذی يريد أن يكون مصيره بيده يجب عليه أن يتمتّع بقدر من الاكتفاء الذاتی للحيلولة دون تعرّضه للشدّ والجذب والتدخلات الاجنبية.

علاقة الدين بالسياسة والعزّة

إنّ حاجة الإنســان إلی الدين عامّة، وإلی الإسلام خاصّة، ليست حاجة ثانوية ولا

هامشية، إنّها حاجة أساسية أصيلة، تتّصل بجوهر الحياة، وسرّ الوجود وأعمق النزعات الإنسـانية، ذلک أنّ فی الکون أموراً لايستوعبها الإنسـان مهما بلغ من القدرة والقوّة، وأسـئلة لاتزال تُلحّ على الإنسـان فی كلّ عصر، وتتطلّب الجواب الذی يشـفی الغليل ويطمئنّ به القلب، ولا سبيلَ إلى الجواب الشافی إلّا باللجوء إلى الدين.

إنّ السياسة هی من المجالات الهامة التی تتمتّع بالأولوية فی الإسلام وما مِن خلافٍ كبير بين مختلف المذاهب الإسلامية حول ضرورة وجود سلطة تحكم الاجتماع البشری الإسلامی ذلک أنّ الحكومة ضرورية لحفظ مصالح الجماعة والأفراد، وتنظيم العلاقات الاجتماعية بما يكفل الاستقرار والأمن ويحقّق العدالة بين أفراد المجتمع. ويمنع حدوث انتهاک فی مجـال الحقوق والحرّيات، كما أنّ الدولة ضروريـة للاحتفاظ بالدين وكيان الأمـة ومقوماتها من الزوال، يقول أبو حامد الغزالی: «الدين والسـلطة توأمان، الدين أس والسـلطان حارس.» (دكير، ٢٠١١م: ٧) ومن هـؤلاء العلماء الذين أولوا عناية كـبرى إلى دور الدين الفعال فی المجتمعات الإسـلامية بإمكاننا أن نشـير إلى آية اللّٰه مدرس القائل فی خطاباته مراراً وتكراراً بالعلاقة الوثيقة الموجودة بين الدين والسياسة حيث يقول: «إنّ سياسـتنا تنبع عن ديننا...وديننا هو سياسـتنا وسياسـتنا هی ديننا.» (بروين ونورايی، ٢٠١٢م: ٨٤)

إنّ مِـن الناس مَـن يعتقد بأنّ الديـن والحكم ظاهرتان غير متناسـقتين، قاصرين الظاهـرة الأولى على العقائد، والأمور القلبية، ومشـاعر النـاس، والثانية على توفير الأمـن، والأمان، وتنظيم الشـؤون الاجتماعية، ويرى هـؤلاء أنّ الدين فی الحكومات الدينية يؤدّی دور الدمية على مسرح أصحاب السلطة لا أقلّ ولا أكثر، بحيث يستغلّون أحاسـيس الجمهور ومعتقداتهم فی سبيل ترسـيخ دعائم حكمهم وإحكام قبضتهم على المجتمع كما تَفَوه يزيد السكران الخَمّير بهذه الأزعومة حينما قال:

«لَعِبتْ هَاشِمُ بِالْمُلْک فَلَا خَبرٌ جَاء وَلا وَحیٌ نَزَلْ» (الخوارزمی، ١٤٢٨ق: ٦٦)

ما يجب أن يقال فی سـبيل الردّ على شـبهة هؤلاء الناس هو أنّ الحكومة التی أشار إليها الإسـلام فی تعاليمه الراقية هی حكومة تخدم الدين وتُسـتخدم فی سـبيل هداية الناس، حيث إنّ الدين يتشكّل من مجموعة من المعتقدات، والأخلاقيات، والقواعد التی

وضعت لإدارة الشـؤون الفردية والاجتماعية، فالدين يمكّن الناس من حلّ المشكلات التى تعتريهم فى ضوء الاستفادة من قدرات العقل. (آملى، ١٣٨٧ش: ٧٦)

وفى هذه الأثناء إنّ المستبدّين والطغاة لايعترفون بدور للدين فى الشؤون السياسية ويحصرونه فى الأحكام الدينية غير السياسية بعبارة أخرى يمكن القول إنّهم يريدون من العلماء والفقهاء أن ينشغلوا بإفتاء الناس فى أمور كالصلاة وحقّ الصوم والزكاة ليكون الدين حكراً فى أحكام كهذا النوع دونما تدخّل فى الأمور السياسية متجاهلين أنّ «الدين الإسلامى، ليس دين تعبّد فقط، وإنّما هو دين حياة، يحقّق التوازن بين متطلّبات الروح ومتطلّبات الجسم، وإنّ التشريع الوارد فى هذا الدين، هو جماع الأمرين المذكورين دون تفريط أو إفراط فى مصلحة أحد الجانبين على حساب الآخر.» (البابلى، ١٤١٤ق: ٤٥)

من هذا المنطلق نرى الخديوى يقوم بتهديد الأفغانى ألا يخوض فى السياسة، ويهدّده إن لم يمتثل لأمره سيكون السجن والموت مصيره، مخاطباً:

«الخديوى: يَا أَفْغَانِى..
لَاتُقْحِمْ نَفْسَكَ فِى شَىءٍ
لَاتُدْرِكُ أَبَدَاً أَسْرَارَهْ
أَتصَوَّرُ مَثَلاً
أَنْ تُفْتِى النَّاسَ إِذَا سَأَلُوكَ
عَنِ الصَّلوَاتِ وحَقِّ الصَّومِ.. زكَاةِ الفِطْرْ..
فِى الدِّينِ تَفْهَمُ..أَىْ نَعَمْ..
فِى المَالِ تُفْتِى وَالسِّيَاسَةَ
لِيْسَ عِنْدِى غَيْرُ هَذَا السِّجْنْ.» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٠٧)

بالطبع أن يكون للحكومة شـروطها الخاصّة منها أنّ متسـلّم الحكم لابدَّ أن تكون لـه الجدارة والأحقية فى الولاية العامّة علـى الناس وإدارة المجتمع والقدرة على دفعه نحـو التقدّم والازدهار. والإسـلام له رؤيته الخاصّة ونظرتـه المتميزة حول كيفية إدارة المجتمع وضرورة وجود حاكم عادل على رأس السلطة، بما أنّ أفعال الإنسان وأعماله- خاصّة الحاكم- لاتنحصر فى نفسه فحسب، بل تتعدّى آثارها وتداعياتها على الآخرين

سـلبية وإيجابية، ربّما يؤكّد ما تقدّم، سلامة الحكمة العربية التى تقول: «الناس على دين ملوكهم.» (المجلسـى، ١٤٢٧ق، ج١٠٢: ٧) ولذلک نرى الشـاعر يتعرّض لهذه القضية المتجسّدة فى طاعة الحاكم الظالم الذى أثار الفتن وأضاع الشعب فى الفساد وباع الصبح وامتهن العباد، مُعلناً هل بإمكان هذا الحاكم أن يطبّق الشريعة؟ هل من المعقول أن يُطيع الشعب مثل هذا الحاكم؟

«الأفغانى : مَاذَا يُطَاعُ الآنَ فِى حُكَّامِنَا؟
كُلُّ الكَبَائِرِ مَارَسُوا بَيْنَنا
بَاعُوا الضَّمَائِرَ.. واسْتَبَاحُوا العُمْرَ
واخْتَلَقُوا الفِتَنْ
أَنُطِيعُ حُكَّاماً أَضَاعُوا الشَّعْبَ
فِى هَذَا الفَسَادْ؟
أَنُطِيعُ مَنْ مَاتَتْ ضَمَائِرُهُمْ
فَبَاعُوا الصُّبْحَ وَامْتَهِنُوا العِبَادْ
إنِّى لأُفْتِى النَّاسَ جَهْراً
لاتُطِيعُوا مَنْ فَسَدْ
هُمْ سَرَقُوا الشُّعُوبَ فَهَلْ يُطَبِّقُ
سارقٌ حُكْمَ الشَّرِيعَةِ..» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٩٧)

هنا نرى بوضوح وجلاء أنّ جويدة يشـير إلى أنّ حكومة تمارس كلّ أنواع الفسـاد والفتن لاتستحقّ الطاعة ويصرّح بأنّ من حقّ الناس الخروج على هذا الحاكم والإطاحة به.

إنّ الإسلام هو دين شامل يُلقى بظلاله على جانبى الإنسان الجسمى والروحى على السـواء دون تجاهل أحد منهما لكنّ البعض يطبّقون تعاليمه المرتبطة بالجانب الجسمى ويتبعـون المظهرية ويزعمون أنّ أصل الدين هو تربية الذقون وملء البطون ناسـين أو متناسـين أنّ أصل الإسلام تزكية النفوس: ﴿قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا﴾ (الشمس: ٨و٩)

والشاعر هو الآخر يؤكّد هذا الرأى حينما يضع أصابعه عليه قائلاً:

«الأفغانى: بَعْضُ النَّاسِ قَالُوا
إنَّ أَصْلَ الدِّينِ تَرْبِيَةُ الذُّقُونْ
وَالبَعْضُ مِنْهُمْ قَدْ رَأى..
حُرِّيَّةَ الإنسانِ فى مَلْءِ البُطُونْ..
وَهُمْ جَمِيعاً كَاذِبُونْ..
لأنَّ أَصْلَ الدِّينِ تَربِيَةُ الضَّمَائِرِ..» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٩٦)

من الأمور المصيرية الهامة التى يجب أن يتوجّه إليها الإنسان ويركّز عليها هى مسألة إصلاح نفسه، لأنّ ذلک يُعتبر مفتاح سعادته، وبذلک يستطيع معالجة سائر القضايا، وتحصيل مختلف متطلّبات الحياة، ويُضمن حينئذ الاستفادة الصحيحة والاستخدام السلمى لما منحه الله من طاقات وقدرات..اما مع انحراف النفس فكلّ المكاسب والإمكانيات التى ينالها الإنسان فى هذه الحياة قد تصبح وبالاً عليه، لذا كان من الطبيعى أن تركّز النصوص الدينية على مسألة الاهتمام بإصلاح النفس كمنطلق لإصلاح الإنسان والحياة كما ورد عن أمير الفصاحة والبيان على بن أبى طالب(ع) أنّه قال: «أعْجزُ النّاسِ مَنْ عَجزَ عَنْ إصلاحِ نَفسِه» (الآمدى، ١٣٨٢ش، ح٣١٨٨: ٢٣٣) وبالطبع إذا قام كلّ فرد بإصلاح نفسه وتربية ضميره فسوف يسير المجتمع برمّته نحو العزّة والكرامة بحيث لايكاد يتصوّر «حدوث تغيير حقيقى فى المجتمعات، وانتقال من حال إلى أحسن منه، إلا من خلال التربية التى تكون القائد أو الموجّه الحقيقى للإصلاح إذ لا يحدث تغيير إلى الأفضل ذى ثبات واستمرار فى أحوال للمجتمعات إلا من خلال تغيير ما بالأنفس.» (شاكر الشريف، ٢٠٠٦م: ١١) كما قال الله تعالى: ﴿إِنَّ اللهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَومٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾ (الرعد، ١١)

دين الإسلام هو دين العزّة، وفقد كره الإسلام أن يهون المسلم أو يستذّل أو يضعف، وينصّ القرآن الكريم على هذا بجلاء ووضوح ﴿وَلله الْعِزَّةُ وَلِرَسُولِهِ وَلِلْمُؤمِنِينَ﴾ (المنافقون: ٨) وإنّ ثمة كلاماً مشرقاً ذا مغزى للإمام على(ع): «والموت فى حياتكم مقهورين والحياة فى موتكم قاهرين.» (نهج البلاغة: الخطبة ٥١) فهنا نجد أنّ العزّة،

والسيادة، ومسألة كرامة النفس لها قيمة عظيمة جدّاً بحيث إنّ الإنسان إذا حصل عليها فلا يهمّ أن يكون بدنه حيّاً أو ميّتاً، ولو فقدها فحركة البدن على الأرض لا تعنى الحياة.

وفاروق جويدة قد استلهم هذه الحقيقة المحورية من الإسلام حينما عبّر عنها على لسان الأفغانى:

«الأفغانى: لَاشيءَ بَعْدَ اللهِ أَعْبُده سِوَى حُرِّيَّتى
وَكَرَامَةِ الإنْسَانْ..
فَالدِّينُ عَلَّمَنَا الْكَرَامَةَ
لَمْ يَكُنْ أَبَدَاً طَرِيقَاً لِلْمَذلَّةِ وَالْهَوانْ.» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٩٧)

والإسلام لم ولن يسمح لأتباعه أن يتورّطوا فى مستنقع المذلّة والهوان وما نراه اليوم فى واقع المسلمين المخجل ترجع جذوره إلى ابتعادهم عن دينهم إذ إنّ «الإسلام يمنح روح الإنسان قوة دافعة للتقدّم ويحرّرها من قيود الذلّ، والخوف، والعجز، والشعور بالذنب والإثم، ويسمو بها إلى مصاف الكمال، والعزّة، والكرامة.» (الزحيلى، ١٩٩٣م: ١٠٠)

والدين يحرص على أن يكون المجتمع الإسلامى مجتمعاً مستقلّاً حرّاً عزيزاً مرفوع الرأس بعيداً كلّ البعد عن الضعف والهوان، فيوماً بعد يوم يتبيّن أنّ هنالك «طريقاً معيّناً للشعوب الإسلامية كلّها فى هذه الأرض، يمكن أن يؤدّى بها إلى العزّة القومية، وإلى العدالة الاجتماعية، وإلى التخلّص من عقابيل الاستعمار، والطغيان، والفساد.. طريقاً وحيداً لا ثانىَ له، ولا شک فيه، ولا مناصَ منه.. طريق الإسلام وطريق التكتّل على أساسه.» (قطب، ٢٠٠٥م: ٦٥)

التعقّل عدوّ الاستبداد

إنّ العقل أكثر المواهب الإلهية قيمة إذ «ما قسمُ اللهُ للعباد شيئًا أفضل من العقل.» (الكلينى، ١٤٢٦ق، ١٢: ح ١١) والذين لايستخدمون هذه الموهبة الإلهية هم شرّ الخلائق إذ ﴿إنّ شَرَّ الدَّوابِّ عِندَ اللهِ الصُمُّ البُكْمُ الّذينَ لايَعْقِلُونَ﴾ (الأنفال: ٢٢)

من خلال التأمّل فى كتاب اللّه الكريم، نجده يتناول العقل كأنّه أمير بيده زمام أمور

الهداية والهلاک، فإن استعمل الإنسان هذا العقل فاز ونجح، وإلّا هلک وسقط فی هاوية المهالک، ودعا القرآن إلی التفكّر بأساليب شتّی، وفی كلّ المجالات، فيما عدا التفكّر فی الله تعالی، إذ التفكّر فی ذاته سبحانه تبديد لطاقة العقل فيما لا يمكنه إدراكه كما قال أمير البيان (ع): «الذی لا يُدركه بعدُ الهمم ولا يناله غوصُ الفتن» (نهج البلاغة، خطبة ١)، فحسبه أن يفكّر فی مخلوقاته فی السموات والأرض وفی نفسه، يقول سبحانه: ﴿أَوَ لَمْ يَتَفَكَّرُوا فِی أَنْفُسِهِم، مَا خَلَقَ اللهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إلا بِالْحَقِّ وَأَجَلٍ مُسَمًّی﴾ (الروم: ٨)

فی هذا المجال يوضّح لنا الأستاذ جوادی آملی دور العقل فی فهم الشريعة ومدی إسهامه فی إدراكنا للشريعة: «إنّ العقل هو مفتاح الشريعة ومصباحها، أی يجب أن يكون العقل سراجاً يميّز لنا ما هو داخل فی إطار الدين وما هو خارج عنه، وما هو من أصوله وما هو من فروعه، وما يتلاءم والدينِ وما لا يتلاءم. فی المحصلة أنّ العقل مصباح وهّاج لتمييز معطيات الشريعة صواباً وخطأً.» (جوادی آملی، ١٣٨٩ش: ٨٤)

بالطبع أنّ هناک معاكسة فی الرؤية إلی الدين، فالناس ينظرون إليه من وجهات نظر متباينة؛ نظرة توحيدية تكنّ المحبّة والاحترام إلی جميع الأتباع وبمختلف رؤاهم، ونظرة تؤدی فی نهاية الأمر إلی الخلاف والشقاق بين أتباعه كما هو الحال المؤلم فی عالمنا الإسلامی المعاصر. والسبيل الوحيد للتملّص من هذا الخلاف والشقاق هو العودة إلی العقل والاحتكام إليه وهذا ما يصرّح به فاروق جويدة قائلاً:

«الأفغانی: فالدينُ دينُ اللهِ والأوْطَانُ حَقٌّ لِلْجَميعْ
قَدْ نَخْتلفُ فِی الدِّينِ لكنْ
سَوفَ تَجْمَعُنَا رحَابُ الْعَقْلِ
وَسَلامُ الْوَطَنِ..» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٩٧)

إنّ العالم الإسلامی من وجهة نظر المصلحين المفكّرين كالسّيد جمال الدين يعانی من آلام يجب مداواتها وهی ١: استبداد الحكام ٢: جهالة الناس وعدم تحلی سوادهم بالوعی ٣: تسرّب العقائد الخرافية فی أفكار المسلمين ٤: التفرقة والخلاف بين المسلمين وتغلغل الاستعمار الغربی. (مطهری، ١٣٦٧ش: ٢٠)

إنّ جهل الناس وعدم تحلّيهم بالوعى هو ما يصنع الطاغوت ويوفّر له أرضية خصبة لاستمراره ولهذا فإنّ الطغاة والمستبدين دائماً يوظّفون ما فى وسعهم لإبقاء الناس منغمسين فى دوّامة الجهل، ولكن إذا تنبّهت الأمة وأرادت أن تطالب بحقّها فأىّ قوة يمكنها أن تقف فى وجهها؟

«الحجاج: لَاعدلَ فِى شعبٍ مِن الجُهلاءْ
العدلُ فِى شعبٍ تَعَلَّمَ أو تَثَقَّفَ أو وَعَى..
فى ظلِّ شعبٍ لَمْ يَزَلْ فِى الجهلِ يَسْبَحُ مِن
سِنين
لا يملكُ الحكّامُ شَيئاً غيرَ حكمتِهم
تجاربِهم..فراسة عقلِهم.» (جويدة، ٢٠٠٨م: ١١٠)

كما أسلفنا أنّ الناس بجهلهم يُنشئون الطغاة وباستمرارهم فيه وانعدام الحركة يُعطونهم فرصة للبقاء فى طغيانهم مع أنّ الإنسان مأمور بمجابهتهم ومقاومتهم «لأنّه من غير الجائز أن يقبل المؤمن بعبودية لغير اللّه، وإذا ما ارتضى لنفسه الذلّ وقبل بالظلم دون أن يثور عليه، فإنّ عقابه لايقلّ عمن مارس الطغيان، فالطاغية كالقابلة بالطغيان، والظالم كمن ارتضى بالظلم فالنار هى للاثنين معاً.» (الكواكبى، ٢٠٠٦م: ١٥) هذا الحكم نراه فى قول اللّه تعالى: ﴿وَلَا تَرْكَنُوا إِلَى الَّذِينَ ظَلَمُوا فَتَمَسَّكُم النَّارُ﴾ (هود: ١١٣) والاستبداد والطغيان لاينحصر فى زمن محدّد أو مكان معيّن بل سيكون قائماً طالما يوجد جهل وخوف على الأرض.

يصرح الشاعر نفسه أنّ الحجاج فى مسرحيته "دماء على أستار الكعبة" «هو رمز للقهر واغتيال حرّية الإنسان فى أىّ زمان ومكان.. ولم يكن الحجاج هو الطاغية الوحيد فى تاريخ العرب والمسلمين فما أكثر الطغاة فى تاريخنا القديم.. والحديث، فلم يكن الحجاج أوّل الطغاة.. ولم يكن آخرهم.. ولن يكون.» (جويدة، ٢٠٠٨م: ١٨٥)

«الحجاج: القَهرُ فِيكُمْ لَيسَ فِى حُكَّامِكُمْ..فَأَنا الإله
صَنَعْتُمُونِى بَيْنَكُمْ..
وَعَبَدْتُمُونِى ثُمّ جِئْتُمْ تَرجُمُونَ إلَاهَكُمْ..

سَيَجِيءُ بَعْدِى أَلْفُ حَجَّاجٍ جَدِيدْ..» (جويدة، ٢٠٠٨م: ١٩٨)

نـرى جويدة هنا قد وضـع يده على موضـوع القهر والطغيان عازياً السـبب إلى الجمهور أنفسهم، فلا يحقّ لهم أن يُلقوا باللائمة على الحكّام المستبدّين فحسب بل يجب عليهم أن يتسـلّحوا بسلاح العلم والوعى حتى لايقعوا فريسـة الاضطهاد والاستعباد التى يريد الطغاة أن يزجّوا الناس فيها، إذ إنّه من الواضح جلياً بأنّ «الجهل هو العامل المهمّ فى انحطاط الشـعوب، فاهتمام الناس بالمصالح العاجلة منعتهم عن اتّباع مفكّريهم ومصلحى مجتمعهم، لأنّهم جهلوا أسـباب سـعادتهم الآجلة، فوقعـوا فى فخاخ القوى المستبدّة أو المسـتكبرة المعتدية، فعاشوا فى ظلّ العبودية لهم سنوات كثيرة.» (شوندى، ١٣٩٣ش: ٦٨) تأسيساً على ما تقدّم يمكننا القول بأنّ السبيل الوحيد للانعتاق من ربقة الديكتاتورية والفسـاد يتلخّص فى الاسـتضاءة بنور العقل والعلم، ملخّص القول «إنّ الاستبداد والعلم ضدّان متغالبان، فكلّ إدارة مستبدّة تسعى جهدها فى إطفاء نور العلم، وحصر الرعية فى حالك الجهل وإنّ الإسلامية أوّل دين حضّ على العلم، وكفى شاهداً أنّ أول كلمة أنزلت من القرآن هى الأمر بالقراءة أمراً مكرّراً» (الكواكبى، ٢٠٠٦م: ٧١)

وفى المنتهى لعلّه من المناسب أن نختتم هذا المقال بكلام فى مسرحية الخديوى للسيّد جمال الدين الذى تلمع فيه شمسُ الأمل بمسـتقبل واعد ويبشّر بأنّ الفجر والعدل آتيان رغم أنف الظالمين:

«الأفغانى: لَاتَقْلَقُوا فَالفَجْرُ آتٍ رَغْمَ أَنْفِ الظّالِمِينْ
لَاتَحْزَنُوا فَالْعَدْلُ آتٍ
رَغْمَ بَطْشِ الحَاكِمِينْ..» (جويدة، ٢٠٠٧م: ١٩٧)

النتيجة

١. على عكس بعض الشعراء الذين ينادون بالوطنية والقومية العربية كهمزة وصل، يرتكز فاروق جويدة على صحوة الأمة الإسـلامية كركيزة أساسـية للتخلّص من هذا الوضع المخزى والتصدّى للمؤامرات المحاكة ضد العالم الإسلامى.

٢. يحذّر الشاعر من خلال عرضه لقضية الديون فى فترة الخديوى، من إقامة العلاقات

الولائية مع القوى الاستعمارية السلطوية التي ليس لها همّ سوى فرض هيمنتها على البلاد ونهب خيراتها وإبقائها في حالة الخمود والجمود، وبالتالي يرفض هذا النوع من العلاقات رفضاً باتاً.

٣. يذهب فاروق جويدة إلى أنّ الحرّية التي تقوم على احترام الكرامة الإنسانية، تُعتبر غاية الأديان ودستور الحياة ولهذا نراه يستنكر هؤلاء الحكام الذين يقومون بخنق حرّية الفكر والرأي ويتبنّون سياسة تكميم الأفواه، ينضاف إلى هذا، تشديده على ضرورة التوصّل إلى قدر محدّد من الاستقلال الاقتصادي والاكتفاء الذاتي في سبيل نيل الحرّية السياسية.

٤. يعتقد هذا الشاعر المسرحي بأنّ الاسلام ليس حكراً على الشعائر الخمسة، بل هذه فكرة خاطئة بثّها المستبدّون للحيلولة دون تعرّض حكمهم للخطر من قِبل الأفكار الثورية التي تتمخّض عن الإسلام. ولذلك نراه منادياً الناس بصراحة إلى الثورة ضد هؤلاء الفاسدين الذين يحصرون التعاليم الإسلامية في أمور لا تمتّ إلى السياسة بصلة.

٥. يرى فاروق جويدة أنّ الناس بجهلهم يصنعون الاستبداد والطاغوت، ذلك أنّهم إذا تحلّوا بالوعي لن يتمكّن الحكّام من السيطرة عليهم. ولهذا يؤكّد الشاعر على ضرورة السير في سبيل التعلّم، والتثقّف، والوعي كوسيلة أساسية للتخلّص من المستبدين والطغاة.

٦. إنّ جويدة يذهب إلى أنّ مردّ معظم المشاكل التي يواجهها المسلمون في هذا الوضع العصيب يعود إلى ابتعاد أصحاب هذا الدين السامي عنه. ولذلك نراه يناشد الأمّة الإسلامية بالعودة الصحيحة الصادقة إلى الإسلام لاستعادة العزّة والكرامة.

٧. وفي المنتهى يتسنّى لنا القول إنّ فاروق جويدة يُعتبر من جملة الأدباء الذين ظهر موضوع الصحوة جلّياً في أدبهم حيث لم يفتأ يستخدم آليات الفنّ والإبداع من أجل إثارة العزائم وحثّ الشعوب على تفهّم الواقع والانتباه إلى ما يحاك لها من مؤامرات.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

نهج البلاغة. (١٣٦٨ش). ترجمه سيد جعفر شهيدی، تهران: سازمان انشارات وآموزش انقلاب اسلامی.

الآمدی، عبدالواحد. (١٣٨٢ش). غرر الحكم ودرر الكلم. ترجمه محمد علی أنصاری. قم: ناشر امام عصر(ع).

ابن أبی الحديد المعتزلی، عزالدين حامد. (٢٠٠٩م). شرح نهج البلاغة. بيروت: مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.

أبوحاقة، أحمد. (١٩٧٩م). الالتزام فی الشعر العربی. بيروت: دارالعلم للملايين.

البابلی، محمود محمد. (١٤١٤ق). الشريعة الإسلامية شريعة العدل والفضل. مصر: دعوة الحقّ.

باغچه وان، سعيد. (١٣٨٣ش). «بيداری اسلامی وانديشه‌های سيد جمال الدين اسد آبادی». فصلنامه پژوهشی انديشه انقلاب اسلامی. شماره ١٠. صص ٢٢٧-٢٤٢.

البدری، عادل عبد الرحمان. (٢٠١٠م). معالم الفكر السياسی ونظرية الدولة فی الإسلام. طهران: المجمع العالمی للتقريب بين المذاهب الإسلامية.

برويين، خير الله ونورايی، مهدی ومجموعة من الباحثين. (٢٠١٢م). المقالات المختارة إلی المؤتمر العالمی لأساتذة الجامعات والصحوة الإسلامية. طهران: مؤسسة أبناء روح الله (رض) الثقافية.

البنا، جمال. (١٩٩٥م). قضية الحرّية فی الإسلام: www.kotobarabia.com.

الجاحظ، عمرو بن بحر. (١٤٢٣ ق). البيان والتبيين. بيروت: مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.

جوادی آملی، عبدالله. (١٣٨٩ش). انتظار بشر از دين. قم: مركز نشر إسراء.

ـــــــــ (١٣٨٨ ش). روابط بين الملل در اسلام. قم: مركز نشر إسراء.

ـــــــــ (١٣٨٩ش.(فلسفه حقوق بشر. قم: مركز نشر إسراء.

ـــــــــ (١٣٨٧ش). نسبت دين و دنيا. قم: مركز نشر اسراء.

جويدة، فاروق. (٢٠٠٧م). الخديوی. مسرحية شعرية. القاهرة: دار غريب للنشر والتوزيع.

ـــــــــ (٢٠٠٨م). دماء علی أستار الكعبة. مسرحية شعرية. القاهرة: دار غريب للنشر والتوزيع.

الحافظه، علی. (لاتا). الاتّجاهات الفكرية عند العرب فی عصر النهضة. عمان: الدار الأهلية للنشر والتوزيع.

الحكيم، توفيق. (لاتا). فنّ الأدب. القاهرة: دار مصر للطباعة.

حورية، محمد حمو. (١٩٩٦م). تأصيل المسرح العربی بين التنظير والتطبيق. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

خفاجی، عبدالمنعم. (١٩٩٥م). مدارس النقد الأدبی الحديث. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

الخوارزمی، الموفق بن أحمد. (١٤٢٨ ق). مقتل الحسين. تحقيق محمد السماوی. قم: أنوار الهدی.

دكـير، محمد تهامـي ومجموعة من الباحثين. (٢٠١١م). الدين والسياسـة؛ نظريات الحكم في الفكر السياسي الإسلامي، الشورى، الديمقراطية، ولاية الفقية. بيروت: مركز الغدير للدراسات والنشر والتوزيع.

ترفـاً أنّنا وع صفحـات التاريخك مادة هي التي تسـطّر بهـا أروع صفحـات التاريخ الراغب الاصفهاني، أبوالقاسم الحسـين بن محمد. (١٩٦١م). المفردات في غريب القرآن. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي.

الـزاوي، أحمد عمـران ومجموعة من الباحثين. (٢٠١١م). حقوق الإنسـان في الأسـلام؛ تأصيل ومقارنة. بيروت: مركز الغدير للدراسات والنشر والتوزيع.

الزحيلي، محمد. (١٩٩٣م). الإسلام في الماضي والحاضر. دمشق: دار القلم.

شاكر الشريف، محمد. (٢٠٠٦م). نحو تربية إسلامية راشدة. ط١. الرياض: مكتبة الملك فهد.

شوندى، حسـن. (١٣٩٣ش). «التعاليم الإسلامية وتوظيفها في الشعر البحريني المعاصر». فصلية إضاءات نقدية. السنة الرابعة. العدد ١٣. صص ٨٤-٦٥.

عبدالوهاب، شـكرى. (لاتا). النصّ المسـرحي دراسـة تحليلية وتاريخية لفنّ الكتابة المسرحية. الإسكندرية: المكتب العربي الحديث.

عمارة، محمد. (١٩٩٧م) . الصحوة الإسلامية والتحدّى الحضاري. القاهرة: دار الشروق.

عناني، محمد. (١٩٩٥م). من قضايا الأدب الحديث؛ مقدمات وهوامش ودراسات. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

القرضاوي، يوسف. (١٩٩٥م). دور القيم والأخلاق في الاقتصاد الإسلامي. القاهرة: مكتبة وهبة.

ــــــــ (١٩٩٧م). الصحوة الإسلامية وهموم الوطن العربي والإسلامي. القاهرة: مكتبة وهبة.

قطب، سيّد. (١٩٩٧م). واقعنا المعاصر. القاهرة: دار الشروق.

ــــــــ (٢٠٠٥م). في التاريخ فكرة ومنهاج. القاهرة: دارالشروق.

الكليني، محمد بن يعقوب. (١٤٢٦ ق). أصول الكافي. بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

الكواكبي، عبدالرحمان. (٢٠٠٦م). طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد. بيروت: دار النفائس.

المجلسي، محمد باقر. (١٤٢٧ق). بحار الأنوار. قم: إحياء الكتب الإسلامية.

مطهري، مرتضى. (١٣٨٧ش). انسان در قرآن. تهران: انتشارات صدرا.

ــــــــ (١٣٩٠ش). انسان كامل. تهران: انتشارات صدرا.

ــــــــ (١٣٨٩ش). نظر به نظام اقتصادى اسلام. تهران: انتشارات صدرا.

ــــــــ (١٣٦٧ ش). نهضت‌هاى اسلامى در صد ساله اخير. تهران: انتشارات صدرا.

المقرى الفيومي، أحمد بن محمد بن علي. (لاتا). المصباح المنير. اصفهان: موسسـه تحقيقات ونشـر معارف اهل البيت(ع).

النقاش، رجاء. (٢٠٠٨م). أدب وعروبة وحرّية. القاهرة: شركة الأمل للطباعة والنشر.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة –العدد السادس عشر –شتاء ١٣٩٣ش /كانون الأول ٢٠١٤م
صص ١١٥ ـ ٩٧

رمزية "الجمل" التصوفية في رواية "التبر" لإبراهيم الكوني

كبرى روشنفكر*
أحمد حيدري **

الملخص

كانت الطبيعة ومازالت مصدر إلهام للشعراء والكتّاب في مختلف أنحاء العالم وعلى وجه الخصوص عند العرب الذين هم أكثر ارتباطاً وعلاقة بها. وعند قراءتنا لراوايات ابراهيم الكوني، الكاتب والروائي الليبي، نشاهدالأجواء الصحراوية وحضور الطبيعة الحية منها والصامتة جلياً؛ فقد اعتدنا منه تسخير عنصر الطبيعة وتوظيفها لإلقاء الأفكار التي يطمح في إيصالها إلى المتلقي. إنّ ابراهيم الكوني يتخذ الجمل، وهو عنصر من عناصر الطبيعة الحية،بطلا في روايته "التبر"؛ فيعتبره أرفع مكانةً من أن يعدّضمن الحيوانات، بل يقدّر له صفات إنسانية سامية، بل يفضله على جميع الناس حتى على زوجه وأولاده. يسعى هذا المقال عن طريق المنهج الوصفي التحليلي إلى إلقاء الضوء على كيفية توظيف الحيوان في هذه الرواية، والنتائج تدل بوضوح على أن الكاتب قد وظّف الحيوان كرمز في خدمة المفاهيم الصوفيةكالصحبة، والحب، والخطيئة وثمنها، والصبر، من خلال نظرته إلى التراث والخرافات والأساطير المأثورة.

الكلمات الدليلية: إبراهيم الكوني، رواية التبر، المفاهيم الصوفية، الرمزية، التراث، الحيوان.

*. أستاذة مساعدة بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. kroshanfekr@gmail.com
**. طالب الماجستير بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. ahmadhidare@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدي
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٧/١٤ش
تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٢/٢٨ش

المقدمة

لقـد اهتم العرب فی مختلـف أطوار التاريخ منذ الجاهلية حتـى الآن اهتماماً بالغاً وجلياً بالطبيعة التی كانوا يعيشـون ويتعايشـون فيها وهم يجربون ظروفا قاسية يعانون منهـا فی الصحـراء، فنری فی أوصافهم الشـعرية والنثرية وصـفَ الطبيعة علی مختلف أشكالها، الصامتة منها والحية؛ وفی هذا المضمار قد حلّ الحيوان فی الرتبة الأولی لشدة تعلق العرب به، لأنه كان رفيقهم ونصيرهم للتغلب علی هذه الصحراء القاحلة، لذا ظهر فی الأدب العربی بشـكل كبير، فلاتكاد تخلو قصيدة عربية من وصف الفرس أو وصف الإبل، فهكذا اسـتطاع الحيوان أن يدخل إلی جوف حياة العرب آنذاک، وأن يكون له دور فی الحياة العربية إلی حدّ إثارة الحروب، مثلما نشهده حول حرب البسوس، الناقة التی أشعلت نار الحرب لمدة أربعين عاماً بين قبيلتين. (الفاخوری، ١٣٧٧ش: ٦٩)

نلمس من معاشرة الإنسان العربی للحيوانات عطفاً منقطع النظيرحتی علی المفترس منها عندما يتعرض للجوع أو العطش، كقصة الفرزدق مع الذئب، وهی معروضة عرضاً فی نونيته، (هادی شكر، ١٩٨٥م: ٨) والتی مطلعها:

وَأطْلَسَ عَسّالٍ، وَما كانَ صَاحباً   دَعَوْتُ بِنَارِی مَوْهِناً فَأتَانی

(الفرزدق، ١٩٨٧م: ٦٢٨)

هذا وقد اقتحمت حكاية الحيوان عالم الرواية لما تحمله من رصيد رمزی كبير، يمكن للروائی الفنانأن يوظفه فی أعمال روائية معاصرة. (السلمی، ٢٠٠٩م)

وقد يقوم الروائی بتوظيف الحيوان، إما بجعله ناطقاً بالحكمة، إذ يلعب دور الإنسان يمثل الخير والشـر مثلما نجده فی كليلة ودمنة والقصص الأخری علی لسان الحيوان، أو عبر مشـاركته أحداث الرواية شأنه شأن الشخصيات الأخری، و«لعل رواية التبر هی الرواية الوحيدة التی يحضر فيها حيوان أعجم "المهری الأبلق" علی أنه بطل رئيسـی لا يقل تأثيره علی مسـار الأحداث عن شخصيات الرواية الأخری.» (الكونی، ١٩٩٢م: واجهة المجلد)

«لقـد اسـتمد الكونی مكونات عوالمـه الروائية من البيئة المحليـة، وهذه المكونات هی: الصوفية، وعادات القبائل وتقاليدها، وأسـاطيرها، ومعتقداتها الدينية.» (شريف،

٢٠٠٩م)

حاول إبراهيم الكونى أن يوظف الحيوان فى رواية التبر على شكل رمزى، ليبين من خلاله المفاهيم التى ترتبط بالتصوف، فربما يكمن توفيقه ونجاحه فى هذا التوظيف التى قلما عهدت الرواية العربية مثله، ولعله العامل فى رمزية الحيوان هو كما يقول نيكلسون: «إن الصوفية قد اصطنعوا الأسلوب الرمزى، لأنهم لم يجدوا طريقاً آخر ممكناً، يترجمون به عن رياضتهم الصوفية.» (شريبة، ١٩٥١م: ١٠١)

والنثر الذى يدخل فى دائرة التصوف فيه كلمات وعبارات أو تشخيص لم يكن استعمالها على سبيل الصدفة أو على أساس خيال الكاتب، بل هى تنبع عن اعتقاد المتكلم بمبادئ أو أصول خاصة هادفة، لأن المتصوفين يعتقدون بأن الله قد وهب معرفته لجميع الكائنات والحيوانات المختلفة؛ فإذن يكمن التفتيش عن الأسرار فى هذه الأوجة المختلفة المستعملة من جانبهم. (غلامرضايى، ١٣٨٨ش: ٥٠٤)

والطبيعة بكلّ أشكالها هى الملاذ الأول والأخير الذى يمكن للأديب أن يعتمدها لبيان مفاهيم رمزية تدور فى خلده على ضوء أطر محددة. ونلحظ هذه الخصوصية بوضوح فى أعمال إبراهيم الكونى الروائية؛ لذا سنحاول من خلال هذا البحث أن ننظر إلى هذه الرواية من منظار المفاهيم والمصطلحات الصوفية التى وظفها الكاتب خاصة اختياره حيواناً يمثل بطل هذه الرواية أى الجمل. واعتمدنا على المنهج الوصفى ـ التحليلى لدراسة الرواية.

أسئلة البحث

فى هذه الدراسة سنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة:

- ما هى المكونات التى استعملها الكاتب فى الرواية لكى يطبعها بالطابع الصوفى؟
- ما هو السرّ فى اختيار الحيوان (الجمل) لكى يقوم بمهة البطل؟
- من أين استقى الكاتب المصطلحات والمفاهيم التى ترتبط بالحيوان؟

خلفية البحث

هناک دراسات عدة حول هذا الكاتب الليبي وكتابه التبر، منها:

مقــال يحمل عنــوان «الحبكة والأفعــال فى روايات إبراهيم الكــونى»، هذا المقال منشور سنة (٢٠٠٦م) فى موقع "دروب"؛ وقد قام الباحث بتحليل رواية التبر من منظور الوظائــف الخمس: الوضع البدئى أى الجمل الذى كان يدّعى صاحبه أنه نادر الوجود، والتعقيــد: أى المرض الذى لحــق الأبلق وحوّل الأبلق الجميل إلــى جمل قبيح المنظر، والحل: كان فى النبتة الأسطورية آسيار، والموقف النهائى: شفاء الأبلق.

ومقالة أخرى للباحث أحمد الفيتورى عنوانها "مرثية الزوال؛ آخر ما تبقى من شــئ أصيــل فى الصحراء" (٢٠٠٦م)؛ درس الكاتب رواية التبر اعتمادا على الشــخصيات والمواقف من منظور أسطورى.

ومقــال آخر بعنوان "رواية التبر رأس مال الصحــراء الرمزى" (٢٠٠٩م)، للباحث ســعيد الغانمى والمنشــور فى موقع "نزوى"؛ تناول من خلالــه المجتمع الصحراوى وبين قداســته، بحيث أن الذهب يضر القداســة الموجودة فى الصحراء خلافا للمجتمع المدنى، ثم بحث حول الراوى الذى يروى الحكاية ويقول بأنها أفكار اوخيد، ثم أصبح الحيوان بديلــه عند فقدانه للوعــى، ثم تطرّق إلى الأصــوات التى كانت تصــدر من الأبلق فى الحــالات والظروف المختلفــة، ثم درس أيضاً أحداث القصة الــتى جرت فى الصحراء وقضية النبات الأسطورى.

ومقال آخــر عنوانه "ثنائية إبراهيم الكونى الصحراوية" (٢٠٠٩م)؛ وقد نُشِــرَ هذا المقــال فى مجلة "نــزوى"، تطرق فيه الباحث إلى روايتين همــا "نزيف الحجر" و"التبر"، واستعرض العلاقة بين الحيوان والإنسان فى الأجواء الصحراوية.

وهناک مقال نشــر ســنة (٢٠١٠م) فى المجلة الثقافية الشهرية عبر موقع "عودالند"، عنوانه "تحليل سيميائى للمسارالسردى فى رواية التبر لإبراهيم الكونى"؛ أتى الكاتب فى الجزء الأول من المقال بتعريف مفصل عن السيميائية وعناصرها، ثم تناول الشخصيات والمفاهيم، من حيث اتصالها بين المرســل والمرســل إليه، ومــن نتائج البحث أن هناک ارتباطا واتصالا وثيقا من حيث المفاهيم بين جميع الأحداث التى تدور فى الرواية.

وتوجــد كذلک فى هذا المجــال أطروحة دكتوراه، تحمل عنــوان "جماليات الصورة

السردية عند إبراهيم الكونى" (٢٠١٢م)؛ تناول الباحث فى أطروحته اللغة السردية عند إبراهيم الكونى وجمالياتها، واستعرض عناصر الحوار والحدث الروائى فى توظيف الكاتب للمكان والزمان. وفيما يتعلق برواية "التبر" فقد أفرد الباحث لها قسماً خاصاً عالج فيه أحداث الرواية من خلال عنصرى الزمان والمكان، مما أدى إلى خلق صور جمالية رائعة.

ونلاحظ مما تقدم أنّه لايوجد بحث يتطرق إلى موضوع الحيوان من منظور صوفى فى هذه الرواية، فلذا اخترنا الدراسة فى هذا المجال.

التعاريف والمفاهيم

الرمز والرمزية

«قامت الحركة الرمزية فى وقت كانت فيه الحركة العلمية الوضعية هى السائدة، وكانت هذه الحركة تخضع كلّ الموجودات للحس والمنطق، ولا تؤمن إلا بالظواهر المادية، وكانت تعتقد أنه بإمكانها الوصول إلى حقائق الأشياء بوسائلها التجريبية وبالعقل الواعى وفى وقت طغت فيه المادية طغياناً كاد يقضى على كلّ تطلعات الإنسان الروحية.» (الحمودى، ١٩٨٦م: ١٣)

الرمز (Symbol) يطلق على «الإشارة بالشفتين أو الحاجبين أو اليد والفم واللسان.» (التثعالبى، ١٩٢٧م، ٢٢٨) والرمز فى المصطلح هو «المعنى الباطن تحت المعنى الظاهر الذى لا يمسه إلا أهله، ولكنه اكتسب فى العصر الحديث دلالات مختلفة لميزته المشتركة فى تمثيل المصاديق المشتركة، وتطور مفهومه من مجرد الإشارة واتخاذ الرموز من مظاهر مألوفة فى الطبيعة إلى التوغل فى ذات الأشياء واستمداد دلالاتها الرمزية، وذلك بمدّ صلة بين هذه الأشياء وبين الرغبات الجوهرية للنفس، فيتم اللجوء إلى الصورة الرمزية بتوجيه منتجربته الشعورية التى لا يمكن التعبير عنها إلا بالصورة الرمزية ذات الإيحاء الجم والشمولية.» (أصلانى والآخرون، ١٣٩٠ش: ٣-٤)

والإقبال إلى الإبهام والغموض والاجتناب عن التصريح من سمات الأدب الرمزى، ومن ميزات الرمز «إنه صفة الأسلوب ولا يتشكل بالكلمات ولا على أساس علاقة

الكلمــة مع كلمات أخرى.» (أحمد، ١٩٨٤م: ١٣٨) لأن مدلول الرمز يتغير من نص إلى آخــر، وقد تتخذ الكلمة الرمزية مدلولات مختلفة فى الســياقات المختلفة؛ ومما يجب أن نشير إليه أن معرفة الظروف الاجتماعية وحالة الشاعر النفسية لها الفاعلية والتأثير فى الحصول على مدلول الرمز. (الأنصارى وسيفى، ٢٠١٢م: ١١٥) فلا سبيل للوصول إلى ما وراء الرمز وفک الشفرات من دون التطلع إلى ما يدور فى خلد الأديب من مفاهيم واعتقادات لها بالغ الأثر فى الاستعمال الذكى للرمز. يأخذ الرمز أشكالا مختلفة حسب مواضع اســتخدامه، فقد قسم صبحى البستانى الرمز بشكل عام إلى أربعة أقسام وهى: المعجمى، والتأريخى، والأسطورى والدينى. (المصدر نفسه: ١١٦) ولكلّ من هذه الأقسام دلالتها الخاصة ومواضع استعمالها الخاص فى المواطن المختلفة.

الدلالة اللغوية للرمز عند الصوفية

يبين لنا السراج الطوسى معنى الرمز عند الصوفية قائلاً: «الرمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظهر به إلا أهله.» (الطوســى، ١٩٦٠م: ٤١٤) فالعبارات والمفاهيم الظاهريــة التى يبوء بها الصوفية ليســت المقصود، بل يجب أن نزيــل الغطاء من عليها، ونتعرف على الغاية الأساسية من ذلک المفهوم، ولا يتاح لنا هذا الأمر سوى عبر تعرفنا على المتصوفين وآرائهم وحياتهم الشخصية.

إن العبــارات الصوفية لهــا فى الغالب معنيان: أحدهما يســتفاد من ظاهر الألفاظ، والآخر يســتفاد بالتحليــل والتعمق وهو المعنى الخفى، ولذلــک قال أحد الصوفية من القرن الثالث والرابع: «إذا انطقوا أعجزک مرمى نفوســهم، وإن ســكتوا هيهات منک اتصاله.» (جودة، لاتا: ١٢٩) يعترف الجميع أن الكشــف عما يختلج فى نفوس المتصوفة عبر تعبيرهم المادى المحسوس عمل صعب جداً، ويحتاج إلى جهد جهيد فى هذا المجال.

إن الوقــوف أمام كومة من الرموز والألغاز والإشــارات عند المتصوفة لا يمكن أن يكــون مجدياً إذا تعاملنا معــه بالمنطق، لأن التعامل المنطقى مــع الرموز هو ضرب من العبــث واللاجدوى، فإحالات الرمــوز تتجاوز حدّ المنطق والمألــوف، مادام الأمر فى نطاق الخيال المنفلت من هيمنة العقل وقوانينه؛ لذلک نجد الصوفى كالفيلســوف مشغول

بمطاردة الجوهر؛ ومعاناة الصوفى كمعاناة الفيلسوف، وهو الانشطار بينه وبين شروط الحياة المادية، لأنه كذات تريد الانخلاع عن العالم الواقعى انخلاعاً لا رجعة منه. (سميا، ٢٠١٠م) فنظرة الصوفى إلى الواقع تختلف كثيراً عن نظرة الآخرين، فهو يريد أن ينفض نفسه من غبار الدنيا، ويدخل فى دائرة الجوهر والمعنى، والسبيل الوحيد الذى يراه مناسباً هو التعبير عن طريق الرمز.

إبراهيم الكونى ومكانته الأدبية

يعد إبراهيم الكونى من الروائيين المعروفين فى الأوساط العربية، وقد ولد بغدامس أحد المدن الصحراوية الليبية عام ١٩٤٨م، ومنها استقى معظم أفكاره التى تجلت فى رواياته وكتاباته. والبعضُ ينتقد هذا الكاتبَ بأنه أسير الرواية الصحراوية بعناصرها المتكررة إلى درجة الملل، إلا أنه مدين للصحراء، فلولاها ما وصل إلى هذه الشهرة والمكانة المرموقة بين كتاب العرب. وتجدر الإشارة إلى أنه يجيد تسع لغات،وله العديد من المؤلفات فى شتى المجالات، ومن أعماله الشهيرة فى حقل الأدب: الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة، وقصص ليبية، ورباعية الخسوف، ورواية التبر، والفم، والسحرة، وفتنة الزؤوان ورواية الورم وغيرها... . (عبدى، ٢٠١٢م: ٩٣)

وعند قراءة أعمال إبراهيم الكونى نرى بوضوح امتزاج الواقع والتاريخ والأسطورة، والجو الغالب هو الجو المنعزل الصحراوى الذى يختاره الكاتب لإنماء فكرته وجعلها ذا أثر على الفكر العام الليبى والعالم العربى بشكل خاص؛ ويتخذ الكونى الواقع التأريخى والاجتماعى والثقافى مادة تخيلية يبنى من خلاله عالمه فى الرواية. (عثمان، ١٩٩١م: ٢٢٧-٢٢٨)

ومما يميز إبراهيم الكونى عن سائر الكتاب فى العالم العربى هو اهتمامه بعالم الصحراء، والعلاقة التى تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية وموجوداتها، والعلاقات التى تربط بينها؛ وفى هذا السياق يمكن الإشارة إلى روايتى "نزيف الحجر" و"التبر"، إذ تصفان العلاقة التى تقوم بين الإنسان والحيوان فى الصحراء. (صالح، ٢٠٠٩م، مجلة النزوى) ويظهر لنا من هذه الخصوصيات أن إبراهيم الكونى يريد أن يخلق عالما مثالياً يكون

الإنســـان رفيق الطبيعة والحيوان بعيدا عن ضوضاء المــدن لاجئا إلى الصحراء، حيث السكون والطمأنينة؛ لذا فهو يسعى جاهدا فى البحث عن الأسرار التى طالما كانت بعيدة عن متناول الإنسان الحديث بكل ما أوتى من عبقرية.

ملخص الرواية

إنّ البطل فى هذه الرواية بعير "المهرى الأبلق"، ويســميه صاحبه "اوخيد" بأنه نادر الوجود، وله سمات خاصة لا يملكها بعير آخر، وقد ظهر بصورة إنسان له صفات إنسانية لا تجعلــه فى زمرة الحيوانات، وعند ما أصيب بعيره بالمرض من جراء مخاصمته مع نوق إحدى القبائل بذل صاحبه كلّ ما يملك وتحمل المشاق والصعاب فى سبيل الحصول على النبتة التى ستشفى "المهرى الأبلق" على حد قول أحد الحكماء. وأما بالنسبة إلى عنوان الرواية "التبر" فعندما رهن اوخيد، الجمل فى مقابل دنانير يســتعين بها على العيش فى ظــروف الحرب الصعبة، لم يكن يعرف معنى الرهان فى قاموس التجار، ولذا أرغم على الموافقة فى أن يطلق زوجته ويســلّمها وطفلها لابن عمها "دودو" الذى كان يعشقها منذ الصغــر مقابل أن يعيد إليه الجمل الذى كان يحتجــزه عنده، فما كان من "دودو" إلا أن أخرج من صندوق قديم له جراباً جلدياً قديماً موســوماً بإشــارات سحرية، وغرف منه بفنجان الشــاى مرتين، فتلألأ التبر وأعمى العيون، فقبل الصفقة، وهكذا استعاد اوخيد المهرى الأبلق، وذهب به إلى إحدى الواحات، ليجد النبتة العجيبة لشفاء المهرى الأبلق، فصادف راعى الإبــل، وحكى عليه قصة الرجل الذى باع زوجته بالذهب من دون أن يعرفه، لذا غضب أوخيد، وقتل "دودو"، وهرب بعيدا، ولكن قبيلة دودو قاموا بمطاردته، حيث قتل بشكل مؤلم جدا.

المفاهيم الصوفية

للصوفيــة مفاهيم و مصطلحات يتداولونها فيمــا بينهم، ومن جملة هذه المفاهيم التى يؤكــد عليها جماعة الصوفية، والتى اســتمدها إبراهيم الكونى فى هــذه الرواية ليطبعها بالطابع الصوفى هى: الصحبة، والحب، والخطيئة والطهارة.

الصحبة الصوفية

العلاقة والصحبة بين الإنسـان والحيوان قديمة، فقد تجلت بوضوح في الشـعر العربي القديم خاصة العلاقة بين الشـاعر وناقته، أو فرسـه، فاحتل وصف الناقة موقعاً متميزاً في معظـم القصائد الجاهلية، فبعـد المقدمة الطللية والغزلية يخوض الشـاعر في مرحلة وصف الراحلة بكلّ ما يحيط بها من مظاهر الطبيعة، «ويتخلل ذلک وصف دقيق للناقة التي أُعْجِبَ الإنسـان الجاهلي بقوتها وصبرها، فزاد مـن اهتمامه بها، ويبدو أن ذلک الذي يفوق الوصف ربما يكون من رسـوبيات التقديس الديني ومعتقداته الأسطورية.» (الجاحظ، ١٩٣٨م: ٢٤٢)

ويمكننا التماس جذور هذه العلاقة الوطيدة التي تربط الإنسـان العربي بالناقة «في المذهب والاعتقاد الذي كان عليه الجاهليون، وهو أن عند الجنسية السامية تعتبر الناقة الجميلة والقوية رمزا للشـمس، فكانوا يقدسـونها مثل القمر وكوكب زهرة.» (افخمي عقدا، ١٣٩٠ش: ٢٦٨)

وفي التراث العربي نجد الجاهلي كلما أصابته الهموم والأحزان، وصمم الانقطاع عن الناس يتجه نحو الحيوان الذي ألفه منذ الطفولة أي ناقته، لعلها تكون خير شفيق وملجأ عليكربه ومصائبه، مثلما قال طرفة بن العبد في معلقته:

وإني لأمضي الهم عند احتضاره ‌‌ ‌ بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

(طرفة، ٢٠٠٢م: ٢٠)

ومثل هذا نراه عند الشاعر الصعلوک عندما طرد من قبيلته والتزم العزلة، ورأى كل الخير في أن يتخذ الحيوان قريناً له بعد يأسه من الناس جميعاً، ويحسبهم أهلاً له بقوله:

ولي، دونكم ، أهلونَ : سِيْدٌ عَمَلّسٌ ‌ ‌ وأرقطُ زُهلول وَعَرفاءُ جيأل

هم الأهلُ لا مستودعُ السرِّ ذائعٌ ‌ ‌ لديهم، ولا الجاني بما جَرّ، يُخْذَل

(الشنفرى، ١٩٩٦م: ٥٩)

فهـذا بالضبط مـا يدعيه إبراهيم الكوني من خلال هـذه الرواية، وهو الابتعاد عن الناس ومرافقة الحيوان الذي هو أكثر وفاء وأجدر بالصحبة والصداقة من البشر بقوله على لسـان الشـيخ موسـى: «الحيوان خير صديق، الحيوان أفضل من الإنسان، سمعته

يقول ذلک، فالشيخ موسى يقرأ الكتب ويتلو القرآن ويؤم الناس في الصلاة.» (الكوني، ١٩٩٢م: ٢٠)

فالبعير الذي يسمه صاحبه بالمهري الأبلق لأجل جماله ورشاقته وكان دائماً يستفهم منكرا بقوله: «هل سبق لأحدكم أن شاهد مهرياً أبلق؟ ويجيب بنفسه لا، هل سبق لأحدكم أن رأى مهرياً في رشاقته وتناسق قوامه؟ ويجيب نفسه لا و..» (المصدر نفسه: ٧) وهذا إن دلّ على شيء فهو يدل على مدى حبه هذا الجمل الذي كان يرافقه في كل واد وناد.

ويبدو إعجاب هذه الشخصية بهذا الجمل إعجابا خارقاً، ولا عجب وقد يملک صاحبه من الأسباب ما أدى إلى هذه المحبة من جانبه إلى هذا الجمل، فهو أولاً هدية، وأي هدية؟! هدية زعيم معروف من قبيلة عريقة، ليست في ثقافة العارفين برمزيتها كهدية أيّ كان، ثم تحمل من أوصاف التفرد ما لم يحمله أي جمل آخر، والأكثر من هذا أنه من سلالة نادرة ومن قبيلة عريقةشاعت سمعتها في العالمين. (طيبي، ٢٠١٢م: ٢٥٠)

ولا يكتفي الكاتب بصلة الصداقة الحميمة التي تجمع ما بين أوخيد والأبلق، بل سعى ليجعلهما أقرب نسبة عندما قال: «التحم الجسد بالجسد، واختلط الدم بالدم، في الماضي كانا صديقين فقط، أما اليوم فإنهما ارتبطا ارتباطاً بوثائق أقوى، بالدم، أخوة الدم أقوى من أخوة النسب.» (الكوني، ١٩٩٢م: ٤٦-٤٧)

وعندما خيّر بين الأبلق وبين فقده لزوجته وولده اعتبر تركه للأبلق جريمة وخيانة بحقه، فقال: «كيف يجرؤ ويرتكب هذه الجريمة لمجرد وجود المرأة والولد؟ شيء سخيف اسمه العار في الصحراء القاسية؛ كيف يتخلى عن نصفه الإلهي ويقابضه بوهم الدنيا؟!» (م.ن: ١١١)

النقطة الأولى التي يمكن استنتاجها من هذا الكلام هو أن المرأة والولد يحولان بين المرء والوصول إلى الغاية المنشودة كما يقول الله تعالى في القرآن: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ مِنْ أَزْوَاجِكُمْ وَأَوْلَادِكُمْ عَدُوًّا لَّكُمْ فَاحْذَرُوهُمْ وَإِن تَعْفُوا وَتَصْفَحُوا وَتَغْفِرُوا فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ * إِنَّمَا أَمْوَالُكُمْ وَأَوْلَادُكُمْ فِتْنَةٌ وَاللَّهُ عِندَهُ أَجْرٌ عَظِيمٌ﴾ (التغابن: ١٤-١٥)

فمجرد التفكير في أن يؤثر العيال على الأبلق يعتبره جريمة في حقه، لأن الأبلق

«رسـول، الأبلق روح بعثه الله لكـی يحرر قلبه المقيد بالأصفاد؛ لـولا الحيوان الطاهر لاقتفى أثر إبليس، ولتخلف عن السـفينة، وهلك مع الهالكين.. الأبلق رسـول النجاة، سفينة الحرية و.. .» (الكونی، ۱۹۹۲م: ۱۲۷)

فهـذه العبـارات تظهر لنا نظرته التشـاؤمية إلى المرأة، ولكن هـذا مما لا يعنينا فی هذا البحث؛ وإنما المهم هو أنه يرى بأن الحيوان(الأبلق) يحمل رسـالة، وهی أن يوصل صاحبـه إلى برّ الأمان، مثلما نـرى فی قصة الهدهد الذی كان له الدور فی هداية مملكة بلقيـس، لذا اختار الحيوان الأعجم ليكون رفيق دربـه ليصحبه فی رحلته إلى ملكوت الخلاء.

ربمـا يمكـن أن نرجع جذور هذه القضية إلى أنه «كانـت بعض الحيوانات فی تاريخ اليونـان المبكر تعظم وتتخذ أنصاف آلهة -إذا جاز هذا التعبير- وكان السـبب فی أنها لم تـرق إلى مرتبة الآلهة الكاملـة أن الدين اليونانی كان فی العصر الذی ازدهر فيه فن النحت إلى حد لا يسمح بوجود آلهة حيوانية كثيرة بالصورة التی نجدها فی مصر والهند، ولكن أثراً من آثار ما قبل هذا العصر الزاهر يُبدِی لنا فی كثرة الجمعَ بين الحيوان والإله فی بعض التماثيل.» (ديورانت، ۱۹۸۸م: ۳۲٤)

وكثيراً ما يمرّ على القارئ ألفاظ فی معناها الظاهر والعادی، لكن القوم يستعملونها كاصطـلاح خاص تعبيراً عن فلسـفة مخصوصة وعقيدة مميزة فيمـا بينهم، ومن لم يكن ذو اطلاع بحقيقتها لن يصل إلى فهم سـليم بالنسبة إلى المفاهيم المقصودة. (إلهی ظهير، ۲۰۰٥م: ۲۹۹)

آداب المتصوفة فی الصحبة ثلاث: «رفع الأذية عن الأصحاب لرسـم المودة، وحمل الأذيـة عنهم لحقّ الفتوة، واختيار الخدمة لهم لطلـب الأخوة. (پورجوادی، ۱۳۷۱ش: ۲۸) وتتحول الصحبة بعض الأحيان إلى الأخوة والإخاء التی هی من المفاهيم التی أكّد عليها الصوفية. واشـترطوا لها ثلاث صفات: «إخلاص المؤآخاة لله وحده، والإشـفاق على الإخوان كالإشفاق على النفس، والتوبة عن الأخ إذا أذنب كالتوبة على النفس.» (المصدر نفسه: ۳۲)

النقطة المهمة التی يمكن اسـتنتاجها من القضية هی أن الشـخصية الروائية "أوخيد"

تحلى بالصفات المهمة التى يلتزمها الصوفية فى آدابهم فى الصحبة والمؤاخاة؛ إذن السر فى أن إبراهيم الكونى جعلهما أخوين بعد أن كانا صديقين هو أنه يريد أن يحمل كلّ منهما وزر الآخر، فالذنب كان ذنب الجمل "الأبلق"، ولكن نرى أن صاحبه قد تحمّل المشقة والعذاب، وهذا مما يعنيه الصوفية من التوبة عن الأخ، فكأنه تاب بدله وتمت عملية التطهير على كليهما.

يسعى إبراهيم الكونى جاهدا فى الرواية بطرق شتى لكى يثبت أن المهرى الأبلق ليس بحيوان عادي، ففى المرة الأولى يذكر المحاسن التى يتميز بها الجمل على لسان صاحبه أوخيد، ولكن حتى يثبت قوله يضيف قائلا على لسان الراعى حينما قال: «بأنه ليس جملا إنه إنسان فى جلد جمل، طول عمرى قضيته مع الجمال، ولكنى لم أر مثيلا له، فعندما جاء به "دودو" أضرب عن العشب، ورأيت الحزن فى عينيه..حزن الحنين.» (الكونى، ١٩٩٢م: ٩٥) فهو لا يرضى أن يتخلى عن الجمل لأنه الوسيلة الذى سيمتطيها فى الوصول إلى الله، ربما هذا بسبب اعتقاده بهذا الحديث الذى يقول: «لاتسبوا الإبل فإنها من نفس الله تعالى.» (هادى شكر، ١٩٨٥م: ٤٦) لذا يرى بقاءه مع الجمل بمثابة وصوله إلى الله، ويرى فخراً فى مصاحبته وإيثاره على الزوجة والولد. «فاستغلال الحيوان للتدين قديم منذ وجد الكهنة، ومنذ وجد سدنة المعابد وأصحاب الحق فى تربية الجماهير ممن اتجهوا إلى الحيوانات يرمزون بها إلى القدرات الخالقة إثباتاً لقدرة الإله ذاته.» (المصدر نفسه: ٩) ففى هذا الموضع يستدعى الكاتب رمزاً تأريخياً كان عالماً به؛ لذا استغل الحيوان لكى يقوم بمهمة البطل فى روايته، فأتى اختيار الجمل عن وعى حتى تشتبک الحبكة وتسير الرواية فى السكة التى حدّدها الكاتب من البداية.

الحب عند الصوفية

الحب على أقسامه كان ولا يزال من قديم الزمان ولا يرتبط بزمن دون آخر أو بجماعة من الناس، ولكن يمكن أن نرى اختلاف المفاهيم التى تتعلق بالحب، وهذا طبيعى على اختلاف البشر ونوعية الرؤى. الإنسان العربى عرف المرأة لشدة ارتباطه الوثيق بحياتها، والجانب الثانى الذى يمكن الإشارة اليه فى هذا المنطلق هو «أن العربى

لم يعرف المرأة إلا بعد معرفته للناقة التى ستوصله إلى محبوبته، فالشاعر يُحمِّل واقعه دلالات رمزية، فنراه يستعمل تلك النقلة الأسلوبية المعروفة ليحث ناقته على السير بعدما يعدها ويهيّئها ويختار لها من النعوت والأوصاف ما يجعلها قادرة على الضرب فى عرض الصحراء لتجتاز به هذا العالم الذى يريد أن يخلفه وراء ظهره إلى عالم آخر يحلم به ويعمل له.» (الأيوبى، ١٩٨٦م: ٥٤٠)

فى رواية التبر نرى صاحب الجمل كان يقوم بغزوات عاطفية، كما عبر عنه الكاتب إلى النجوع المجاورة للقاء المعشوقات راكباً على أبلقه، مثلها مثل الناقة التى وصفها الشاعر الجاهلى لتوصله إلى محبوبته؛ ولكن الفرق هو أن المطية نفسها تعرف الحب، وهذا هو السر فى سرعة عدوها «ازداد يقينا بعدما رأى كيف يطير "الأبلق" إلى "المغرغر" ويحترق شوقاً للسفر الليلى.» وخاطبه قائلا: «اعترف أنك تطير إلى محبوبتك ولا تطير بى إلى محبوبتى.» (الكونى، ١٩٩٢م: ١٣)

وهل يمكن للحيوان أن يحنو ويشعر بالجنس الآخر كما هو الحال عند الإنسان؟ فيمكننا القول: عندما كان يذهب "أوخيد" صاحب الإبل فى الرواية إلى زيارة النساء الحسان فكان هو أيضا يزور الناقة الحسناء، ويتمتع بالصحبة معها، ولا عجب من ذلك، فيمكننا أن نرى ظاهرة الحب عند الحيوان فى رسالة "الصاهل والشاحج" لأبى العلاء المعرى: «حيث قال الشاحج (البغل) مخاطباً الجمل: وأدعو ربك أن يبلوك بهوى ناقة شارف همة مشرمة يفضحك هواها فى الإبل، فتكون فى ذلك هزاة فى البرك وضحكة فى الأكوار.» (المعرى، ١٩٨٤م: ٢١٥)

الشيء الذى يتضح لنا من هذه العلاقة بين أوخيد وتلك النساء الحسان أنه لم تكن على بناء الحب الحقيقى، بل للتمتع والتغازل، ولا توجد إشارة تدل على الحب، وهذا يدل على هذه التجربة والارتباط والتشابه بين الجمل وصاحبه، أى كلاهما يعرف من الحب ما هوظاهر، وعند متابعتنا للرواية سنفهم بأن هذا الأمر نفسه سبب التعاسة لهما، وربما ترجع نظرتهما التشاؤمية نحو المرأة من هذا المنطلق، حيث يقول محمد نادر زعيتر الباحث السورى حول الحب بلا جنس: «هل ثمة حب بلا جنس أو مصلحة؟ بل حب من أجل مجرّد الحبّ هل كان آدم نقياً تقياً إلا قبل أن يعرى وينتهك الحب العذرى؟ هل

إلا الشـيطان الذی أغواه وزوجه، فأبعدا مـن جنة الفردوس؟ أليس ثمة حب، إلا ذاک الذی يتلاقی فيه أحط ما لدی إنسانين أليس قديساً حقيقياً ؟ ذاک الذی يسخرحبّه فی سبيل الإنسانية فحسب.» (زعيتر، ٢٠١٠م)

إن أوخيـد اسـتوی مع الحيوان فی هذه المرحلة عندمـا أصبح مثل الحيوان فی حبه للأنثی، فيشـير إلی هذه النقطة بأن الإنسان يمكن أن ينزل منزلة الحيوان بتصرفاته تجاه الآخرين ومن خلال ابتغائه المطالب التی تقتضيه الفطرة الإنسانية.

وفی ضوء المفاهيم الصوفية نری بأن البطل أوخيد، جعل حبّه للجمل قنطرة للوصول إلـی الحق، كما جاء فی الأقوال الصوفية بأن المجاز قنطرة الحقيقة، (غزالی، ١٣٧٧ش: ٩٨) فهذا ما عبر عنه صاحب الجمل بأنه سفينة الحق، فالحبّ المجازی وسيلة للوصول إلی الحقيقة، لأن الحب المجازی يمنح الإنسـان الليونة والرقة والتأثر، ويبعد الإنسـان عـن ظواهر الدنيا الفاتنة، وتجعل أفكار الإنسـان تتمحور حـول نقطة واحدة؛ هذا ما يؤهّلـه لأن يخوض فـی الحب الإلهی، ويكـون طريقه ممهداً للوصول إلـی ذلک، لأنه قد خاض تجربة بدرجة ضئيلة، ولكن تسـاعده التجارب وتكسـبه الوصول إلی الحب الحقيقی. (يثربی، ١٣٧٤ش: ٣٣٢) فالجمل رمز تأريخی نجده فی الأسـاطير لتبيين مفهوم الحب الإلهی الخالص، أی بوابة الحب الالهی لا يدخلها أحد إلا باجتيازه لقنطرة الحب المجازی، لأن ذلک يكسـبه التجربة لكی يكون أكثر قدرة للتعامل مع موجود يسـتحق كلّ الإجلال والحب.

الخطيئة والطهارة عند المتصوفة:

النقطـة الأخری التی حری بنا الإشـارة إليها هی موضـوع الخطيئة التی تقوم كل الروايـة علی أساسـها، فلولا أخطاؤه ووقوعه هو والأبلـق فی الإثم لما وقعت كلّ هذه المصاعب التی عانی منها ما عانی، فنجد نفسه يعترف بعظم الخطب بقوله: «هل ثمن الإثم فادح إلی هذا الحد؟ هل الأنثی بلوی إلی هذا الحد؟» (الكونی، ١٩٩٢م: ٤٠)

يری المتصوفة بأن الخطيئة هی ضرورة حياة الإنسـان، فبعضهم يعتقد بأن الله خلق الإنسان ومعه الذنوب، فالخطيئة جزء من الإنسان؛ وعبر دراستنا آثار الصوفية نری أن

ارتكاب الخطيئة ضرورة قد قدرها الله للإنســان. فالذنب والخطيئة من العوامل المؤدية للوصول إلى الكمال. (صفايى سنگرى، ١٣٨١ش: ٢٩٦-٢٨٧)

والبحــث الطويل للحصول على النبتة الأسـطورية، والصــراع العنيف مع الجن فى الرحلة التى قررها وبلغها صاحب الجمل لشفاء الأبلق، كلها كانت فى سبيل تطهيره من الخطيئة، وربما العامل الوحيد الذى كان يســليه ويعطيه الأمل والشــجاعة تذكره قول الشــيخ موســى الذى يقول: «إن الله لا يحب إلا المعذبين والمبتلين من العباد» ونجد هذا الكلام عند الغزالى: «إذا أحب الله قوماً ابتلاهم.» (الغزالى، ١٩٩٤م: ١٣٥)

وفى هذه الرحلة التى يمكننا إطلاق لفظ الشــقاء عليهــا قد أصيب هو وجمله بالعناء والصعــاب، فنــرى أنه يردد مفهوم الصبر مــن مثل: الصبر تميمة الصحــراء، الصبر هو الحجاب إذا أردت أن تعيش فى الصحراء و...، وقد جاءت كلمة الصبر أكثر من ١٥مرة يوصــى بها الأبلق بالاســتقامة والتحمل، كأنــه لا يعلم أن مفهــوم الصبر صفة خاصة بالإنســان، وأن الحيوانات بحكــم غريزتها لا تعرف معنى الصــبر. (پناهى، ١٣٨٨ش: ٢٨٨)

والأبلق لم يكن ليســتجيب لنداء صاحبه الذى كان يلقنه الصبر، لأنه على كلّ حال إنســان على ما له من صفات خاصة، وكان صاحبه لا يعتبره من جملة الحيوانات، ومن جــراء ارتكابــه الإثم فقد الجمل بهائه الــذى كان قد جعل منه أبلــق فريدا من نوعه. والدعــوة الثانية الــتى كان يدعوا بها صاحب الجمل هو لزوم الطهارة من الذنب، فنجد أنه يذكر فى الرواية «البدن آثم، البدن كلّه خطيئة.» (الكونى، ١٩٩٢م: ٥٦)

وربمــا هذه الإشــارات تدلنــا على رمزية اســتخدام الجمل واختياره على ســائر الحيوانات الموجودة، فقد اســتخدم ابراهيم الكــونى الجمل متعمداً حتى يكون إدخاله فى دوامة الصراع أســهل بحجة تطهيره من الإثم الذى يحمله فى ذاته، وعلى أساس هذا الحديث عن النبى (ص) الذى دعا إلى إيجاب الوضوء عن أكل لحم الإبل. (المجلســى، ١٩٨٣م، ج٧٧: ٢٢٤)

فيبــدو أن الكاتب أخذ هذا الرمــز ليوظفه خير توظيف، فمثلا غالى فى الحاجة إلى الطهور الذى يجب أن يمر من باب الصبر. وهذا الطهور رمز دينى استغله الكاتب لخدمة

المفهوم الذى يردده الصوفية كثيراً، ألا وهو الخطيئة والذنب.

ويمكننا أن نشعر بحضور هذه الآية بشكل مباشر فى أحداث هذه الرواية، وربما يكون إبراهيم الكونى قد استغلها، لأنه ذاق أنواع البلاء على تعبير هذه الآية التى يقول الله تعالى فيها: ﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوفْ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ الأَمَوَالِ وَالأنفُسِ وَالثَّمَرَاتِ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ﴾ (البقرة: ١٥٥)

فمن خلال الجدول التالى يمكننا أن نستعرض باختصار مصاديقَ الآية السابقة عند الكاتب فى روايته:

الخوف	نلحظ الخوف المسيطر على البطل أى صاحب الجمل بعد قتله لدودو، والمطاردة من قبل قبيلة المقتول لنيل الثأر، والاختباء فى الجبل؛ كل هذه الأحداث كفيلة لأن يشعر القارئ بنوع من الإثارة والخوف التى يغشى أعماق قلب البطل وصاحبه.
الجوع – نقص من الأموال – نقص من الثمرات	القحط من جراء حدوث الحرب تعتبر الحلقة الثانية فى هذه الرواية، بحيث أفقدت صاحب الجمل صوابه، وأجبرته الظروف المعيشية على رهن نصفه الإلهى أى الجمل.
نقص من الأنفس	فقد الزوجة والولد: الامتحان الصعب الذى خرج منه بنجاح عبر إيثاره الجمل على أهله و أسرته.

وإلى جانب هذه الأمور، يكون الاهتمام بالصبر الذى كان يراه صاحبه المفتاح الوحيد للنجاة والتخلص من البلاء والمصاعب المحيطة به فى الحياة؛ وهذا يكمل الآية بشكل كامل، فكان صاحب الجمل يواصى الجمل بأن يصبر، ويبشره بالراحة بعد العناء والعذاب، فهناك بشارة فى نهاية الآية، وهو رمز دينى قد استعان به الكاتب لكى يطبق الآية على الرواية بشكل كامل.

النتيجة

فمنذ قديم الزمن، زمن أصحاب المعلقات، إلى عصرنا الراهن كان للحيوان منزلةٌ رفيعة ذات بال فى الأدب العربي، ولكن النظرة فى هذه الرواية تختلف عما كانت عليه فى الماضى، فقد قام الكاتب بتوظيف رمزى لحيوان عرفه العرب منذ القدم، أى

الجمل، وذلک من خلال استلهام ذکی للتراث، والخرافات والأساطير المأثورة. وتتجلّى براعـــة إبراهيم الکـــونى من خلال اختياره لـ "الجمل"، ليلعـــب دور البطل فى الرواية، لأنـــه لم يأت اعتباطيا أو على ســـبيل الصدفة، وإنما هـــذا الحيوان يحمل فى داخله رمزا لمفاهيم صوفية عميقة فى مجال التصوف ترتبط بمســـائل منها: الحب، والصحبة، والخطيئة والتطهير، وهذه المفاهيم ليســـت بغريبة عن المتصوفين؛ فقد اســـتقى الکاتب معظم آرائه منهم،ومـــن اتجاهاتهـــم الفکرية التى ظهـــرت فى هذه الرواية على شـــکل رمز دينى، أو تاريخى، أو أسطورى.

فمن القضايا المهمة التى عنى بها إبراهيم الکونى عناية کبيرة هى قضية "التطهير"؛ فلذا جعل الجمل يخوض فى دوامة المصاعب والعراک الشرس مع الجن حتى تتمّ عملية التطهير من الذنوب بشکل کامل، ويکون جديرا ليصبح ذا سمة إلهية لما له من سابقية فى مجال تقديسه عند بعض الديانات.

المصادر والمراجع

القرآن الکريم

أفخمى عقدا، رضا. (١٣٩٠ش) .«نگاهى نمادين به حضور شـــتر در شعر دوره ى جاهلى». مجله ادب عربى. العدد الثالث. صص ٢٤٧ – ٢٨٠.

أصلانى والآخرون. (١٣٩٠ش) .«الرمز والأسطورة والصورة الرمزية فى ديوان أبى ماضى». مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها. العدد٢١. صص١–٢٠.

أحمد، مفتوح. (١٩٨٤م). الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر .ط٣. القاهرة: دار المعارف.

أنصارى، نرجس؛ ســـيفى، طيبة. (٢٠١٢م). «الرمزية فى شـــعر عاشوراء؛ دراسة مقارنة بين الشعر العربى والفارسى المعاصرين». مجلة العلوم الإنسانية الدولية. العدد ١٩. صص ١١٣ – ١٣٢.

الهى ظهير، إحسان. (٢٠٠٥). دراسات فى التصوف. ط١. القاهرة: دار الإمام المجدد.

الأيوبى، سعيد. (١٩٨٦م). عناصر الربط والوحدة فى الشعر الجاهلى. الرباط: مکتبة المعارف.

بن جمعة، بوشوشـــة. (١٩٩٨م) .«روايـــة نهرية ليبية "المجوس" لإبراهيم الکـــونى». مجلة المعرفة. العدد٤١٧. صص ١٦٧–١٨٩.

پناهـــى، مهين. (١٣٨٨ش). اخلاق متصوفه از خلال متون عرفانى. أطروحة دکترى لنيل شـــهادة دکتوراه جامعة تربيت مدرس.

پورجوادى، نصرالله. (١٣٧٤ش). «آداب المتصوفة وحقائقها وإشـــارتها از أبومنصور أصفهانى».

مجله معارف. العدد٢٧. صص ١٥ – ١٨.

الثعالبی، أبومنصور. (١٩٢٧م). فقه اللغة . لبنان: نشر المكتبة التجارية.

الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر. (١٩٣٨م). الحيوان. الجزء الثانی. القاهرة: مكتبة البابی الحلبی.

جودة، ناجی حسن. (لاتا). المعرفة الصوفية؛ دراسة فلسفية فی مشكلات المعرفة. القاهرة.

الحمودی، تسعديت آيت. (١٩٨٦م). أثر الرمزية الغربية فی مسرح توفيق الحكيم. ط١. دار الحداثة.

ديورانت، ول. (١٩٨٨م). قصة الحضارة؛ ترجمة دكتر زكی نجيب محمود وآخرون. بيروت: دار الجيل.

زعيتر، محمد نادر. (٢٠١٠). حب بلا جنس . .http://www.diwanalarab.com/spip .php?article٢٥٢٣٦

سميا، صالح. (٢٠١٠م). الرمز فی لغة الصوفية، wehda.alwehda.gov.sy.

سعدی، مليكة. (٢٠١٠م).«تحليل سيميائی للمسار السردی فی رواية التبرلإبراهيم الكونی». Www-Oudnad-Net/٤٦٤٨٠٨٤٠/www.scribd.com/doc.مجلة الثقافية الشهرية. العدد ٤٨:

السلمی، صادق. (٢٠٠٩م). «توظيف حكاية الحيوان فی رواية"ياطالع الفضاء"للروائی عبدالله سالم باوزير». ..http://www.raynews.net/index ١١٥٦=php?action=showDetails&id

الشنفری، ثابت بن أوس. (١٩٩٦م). ديوان الشنفری. ط٢. بيروت: دار الكتاب العربی.

شربية، نورالدين. (١٩٥١م). الصوفية فی الإسلام. ط١. القاهرة: مكتبة الخانجی.

شريف، هزاع. (٢٠٠٩). «الصحراء فی أدب إبراهيم الكونی»/http://elaphblogs.com .html.٢٠٨٧٢٨٧٪/post

صفايی سنگری، علی. (١٣٨١ش). برق عصيان؛ تأملی برگناه از نگاه صوفيه با تكيه و تاكيد بر كشف الأسرار. مجله شناخت. العدد ٣٣. صص ٢٨٥– ٣٠٢.

طيبی، محمدو (٢٠١٢م). جماليات الصورة السردية عند إبراهيم الكونی. اطروحة دكتوراه بجامعة الجزائر٢ فرع اللغة العربية و آدابها.

طرفة بن العبد. (٢٠٠٢م). الديوان. ط ٣. بيروت: دار الكتب العلمية.

الطوسی، السراج. (١٩٦٠م). اللمع فی التصوف؛ تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد القادر. القاهره: دار غريب للطباعة.

عبدی، صلاح الدين. (٢٠١٢م). «الواقعية السحرية فی أعمال إبراهيم الكونی؛ رواية "الورم" نموذجاً». مجلة العلوم الإنسانية الدولية. العدد ١٩. صص ٨٩–١٠٨.

عثمان، اعتدال. (١٩٩٨م). «قراءة استطلاعية فى أعمال إبراهيم الكونى». مجلة الفصول. العدد٤. صص ٢٢٧-٢٣٤.

غزالى، محمد. (١٩٩٤م). خلق المسلم. الطبعة الثامنة. القاهرة: دار الكتب الحديثة.

غزالى، احمد. (١٣٧٧ش). دو رساله عرفانى در عشق؛ به كوشش ايرج افشار. تهران: نشر منوچهرى.

غلامرضايى، محمد. (١٣٨٨). سبک شناسى نثرهاى صوفيانه. إيران: دار جامعة إصفهان للنشر.

صالح، فخرى. (٢٠٠٩م). «ثنائية إبراهيم الكونى الصحراوية». مجلة النزوى. ..www. nizwa.com/articles.php?id=٨٥٩العدد١٦:

الفيتورى، أحمد. (٢٠٠٦م). «مرثية الزوال؛ آخر ما تبقى من شئ أصيل فى الصحراء». مجلة www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid.=٨٣٩٣٧الحوار المتمدن. العدد١٧٧٣:

الفاخورى، حنا. (١٣٧٧ش). تاريخ ادبيات عربى؛ ترجمه عبدالحميد آيتى. ط١. تهران: دار توس.

الفرزدق، ابوفراس. (١٩٨٧). الديوان؛ تحقيق على فاعور. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

الكلينى، محمد بن يعقوب بن اسحاق. (١٣٦٥ش). الكافى، تهران: دار الكتب الإسلامية.

كوپا، فاطمة. (١٣٧٧ش). بررسى تحليلى أبعاد وجودى انسان در ادبيات عرفانى ازآغاز تا قرن هفتم. أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه جامعة تربيت مدرس.

الكونى، ابراهيم. (١٩٩٢م). التبر. ط٣. بيروت: دار التنوير.

المجلسى، محمد باقر. (١٤٠٤ق). بحارالأنوار. بيروت: مؤسسة الوفاء.

المعرى، أبوالعلاء. (١٩٨٤م). رسالة الصاهل والشاحج؛ تحقيق عائشة بن عبدالرحمن بنت الشاطئ. ط٢. القاهرة: دارالمعارف.

النـاوى بدرى، أحمد. (٢٠٠٣م). «خصوصية تشكيل المكان فى آثار إبراهيم الكونى؛ الروائية "الرباعية" نموذجاً». مجلة الفصول. العدد٦٢. صص٢٨٥-٣٠١.

نورعرض، يوسف. (١٩٩٤م). نظرية النقد الأدبى الحديث. ط١.القاهره: دار الأمين.

هادى شكر، شاكر. (١٩٨٥م). الحيوان فى الأدب العربى. ط١. بيروت: عالم الكتب.

يثربى، سيد يحيى. (١٣٧٤ش). فلسفه عرفان. قم: دفتر تبليغات اسلامى حوزه علميه.

المواقع الإلكترونية

- www.rewity.com
- allel-sengouga.elaphblog.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة –العدد السادس عشر –شتاء ١٣٩٣ش /كانون الأول ٢٠١٤م
صص ١٣٦ ـ ١١٧

دراسة أسلوبيّة إحصائيّة لنماذج من مقامات الهمذاني واليازجي في ضوء معادلة بوزيمان

صغرى فلاحتى*
حامد صدقى**
إسماعيل أشرف***

الملخّص

اهتمّ الباحثون بالدراسات الأسلوبيّة الإحصائيّة اهتماماً كبيراً حيث يمكن باستخدامها معرفة الأساليب المختلفة وتمييزها عن أساليب أخرى في نصّ ما. دراسة الأسلوب على أساس معادلة بوزيمان هي دراسة كميّة وليست كيفيّة، درسنا في هذا المقال نماذجاً من مقامات الهمذاني واليازجي على أساس معادلة بوزيمان. وهذه المعادلة تنطبق على أسلوب المقامات. أسلوب الكاتبين في مقاماتهما على أساس هذه المعادلة أدبي والدرجة الإنفعاليّة تختلف من مقامة إلى مقامة أخرى. السبب الرئيسي الذي أدّى إلى إرتفاع نسبة الفعل إلى الصفة (تسمى اختصاراً ن ف ص) في مقامات الهمذاني واليازجي هو الإكثار من الشعر بدرجة كبيرة وإنّ المقامة من النثر الأدبي ووسيلة للتمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النثر والنظم. إنّها رصيد الثروة المعجميّة وتعبّر عن حالة المجتمع البشري وعن العواطف الّتي تعمل في نفس الشعب وهي تنطوي على ضرب من الصناعات اللفظيّة كالسجع. إنّ مؤثر الصياغة تنطبق على مقامات الكاتبين. ومن المؤثرات التي ترجع إلى المضمون هي (العمر)، وهو يؤثّر على ارتفاع ن ف ص، عند الكاتبين. تهدف هذه المقالة إلى أن تحلّل الأسلوب في نماذج من مقامات الهمذاني واليازجي على أساس معادلة بوزيمان.

الكلمات الدليلية: بديع الزمان الهمذاني، ناصيف اليازجي، المقامات، الأسلوب، معادلة بوزيمان.

*. أستاذة مساعدة بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران.
**. أستاذ بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران.
***. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران. Esmailashraf42@yahoo.com
التنقيح و المراجعة اللغوية: د. هومن ناظميان
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١٠/٧ش	تاريخ القبول: ١٣٩٣/٥/١٤ش

مقدمة

تأسّست الدراسات الأسلوبيّة الإحصائيّة على يد أرمسترونج ريتشارد، ومن العلماء الذين اعتمدوا هذا المذهب هو العالم الألمانی بوزيمان حيث طبّقها على نصوص من الأدب الألمانی. جاءت هذه المعادلة لتمييز الأسلوب الأدبی عن العلمی بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير، أولهما التعبير بالحدث (الفعل) وثانيهما التعبير بالوصف لتعيين الأسلوب. ويتمّ حساب هذه النسبة بتقسيم عدد الأفعال على عدد الصفات ثمّ إيجاد خارج القسمة، فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبی وكلّما نقصت كان الطابع أقرب إلى الأسلوب العلمی. (مصلوح، ١٩٩٢م: ٧٤) يتناول هذا البحث دراسة الأسلوب لنماذج من مقامات الهمذانی واليازجی، وقد إخترنا موضوع المقامة بالذات لأنّه قيل إنّ أسلوب المقامة أدبيّة. ونحن نريد أن نحلل ذلک على أساس معادلة بوزيمان ونصل إلى أسلوب المقامات بالطريقة الإحصائيّة (كميّة). وسبب اختيار هذين الكاتبين أولاً، لأنّهما من أبرز الكتّاب فی مجال المقامة. وثانياً قيل إنّ اليازجی تتبع الهمذانی فی إيراد مقاماته، لذلک قمنا بدراسة أسلوب الكاتبين على أساس هذه المعادلة لكی نبيّن هل قلد اليازجی الهمذانی فی الأسلوب؟

خلفية البحث

لايوجد على حسب المعلومات المتوفرة مقالة خاصة بدراسة الأسلوب عند الكاتبين على أساس هذه المعادلة، ولكن المقالات المكتوبة حول الأسلوبيّة كثيرة منها مقالة: «عبدالعزيز الفارسی (تبكی الأرض يضحک زحل)» فی ضوء معادلة بوزيمان[١]، و«قياس خاصية تنوع المفردات فی الأسلوب (جبران خليل جبران، المنفلوطی، والريحانی)».[٢] وأيضاً «قياس خاصية تنوع المفردات فی الأسلوب (دراسة تطبيقيّة لنماذج من كتابات محمد مندور، سيد قطب، ومحمد غنيمی هلال) ».[٣]

---

١. الحجری. حميد عامر. (٢٠١٢م). مجلة إحصائيات سريعة . عمان. العدد السبعون.

٢. مرتضوی. امير وحامد صدقی. (١٣٩١ش). مجلة دراسات فی اللغة العربيّة وآدابها، سمنان ـ تشرين. عدد ١٢.

٣. ناظميان. هومن. (٢٠٠٦م). مجلة اللغة العربيّة وآدابها. قم. السنة الأولی. العدد الثالث.

منهج البحث

اعتمدنا فى كتابة هذه المقالة على المنهج الإحصائى والوصفى وذلک بالحديث عن الأسلوب وأقسامه العلميّة والأدبيّة وبيان معادلة بوزيمان. وقدمنا دراسة إحصائيّة لنماذج من مقامات الهمذانى واليازجى من خلال تطبيق معادلة بوزيمان فى جداول مدونة ثمّ خرجنا بنتائج مهمة من خلال دراستنا.

أسئلة البحث

والمقصود من كتابة هذه المقالة الإجابة على الأسئلة التالية:

١. ما هو أسلوب اليازجى فى مقاماته على أساس معادلة بوزيمان ؟

٢. هل يتفق أسلوب اليازجى فى مقاماته مع أسلوب الهمذانى على أساس هذه المعادلة؟

٣. هل معادلة بوزيمان قادرة على أن تعطينا المنهج العلمى الصحيح لدراسة الأسلوب فى المقامات؟

نبذة عن حياة الهمذانى

ولد بديع الزمان فى همذان فى سنة ٣٤٨ هـ من أسرة عربيّة ذات علم وفضل ومكانة مرموقة. وكانت مدينة همذان من البلاد التى للعلم فيها نصيب وللأدب فيها إزدهار. تتلمذ بديع الزمان لأحمد بن فارس ونهل من فيض علمه، كما تتلمذ لإبن لال وإبن تركان وعبد الرحمن الإمام وأبى بكر محمد بن الحسين الفراء، ولم يكتف البديع بالتوافر على علوم اللغة والأدب، بل أقبل على دراسة الحديث والرواية حتّى أصبح ثقة فى هذا الفن. (الشكعة، ١٩٨٣م: ١٥٦)

مقاماته

يرى أكثر الباحثين أنّ بديع الزمان ألّف مقاماته مقلّداً أو معارضاً إبن دريد فى أحاديثه الأربعين وقد قال بهذا صاحب زهر الآداب كما قال به بعض المحدثين. (المصدر نفسه: ١٥٦)

أمّـا زهر الآداب ففيـه أنّ بديع الزمان لما رأى أبا بكر محمد بن الحسـين بن دريد الأزدى أغرب بأربعين حديثاً وذكر أنّه إسـتنبطها من ينابيع صدره، وإنتخبها من معادن فكـره، وأبداها للأبصـار والبصائر، وأهداهـا للأفكار والضمائـر فى معارض عجميّة وألفاظ حوشيّة، عارضه بأربعمائة مقامة فى الكديّة تذوب ظُرفاً وتقطر حسناً. (المبارك، ١٩٨١م: ١٧)

أمّا عدد المقامات فقد ذكر مؤلفها فى إحدى رسائله أنّها أربعمائة مقامة وذلك حين كتب إلى أبى بكر الخوارزمى فى إحدى رسائله «فيعلم أنّ من أملى من مقاماته الكدية أربعمائة لا مناسـبة بين المقالتين لا لفظاً ولا معنىً وهو لا يقدر منها على عشـر، حقيق بكشف عيوبه والسلام». (المصدر نفسه: ١٩)

وبمثل هذا العدد صرّح الثعالبى فى اليتيمة والحصرى فى زهر الآداب. ولكن الباحثين اليـوم ينكرون هذا العدد الضخم ويرونـه محرّفاً عن الأربعين ويعزو الدكتور ضيف هذا التحريف إلى غلط الناسـخ ويقول: «مجرد معارضة بديع الزمان لإبن دريد فى أحاديثه يقتضـى أن تكون أحاديثه أو مقاماته أربعين أيضاً. ويظهر أنّه صنع فى نيسـابور أربعين مقامة فقط، ثمّ رأى أنّ يزيد عليها مقامات أخرى بعد مبارحته لها، فزاد سـتاً فى مديح خلـف بن أحمد فى أثناء نزوله عنده، كما زاد خمسـاً أخرى ، وبذلك أصبحت المقامات نيفاً وخمسـين. وإلى مثـل ذلك أيضاً ذهب الدكتور عزّة حسـن فى كتابه عن المقامات وليس لدينا ما يمنع من الأخذ بهذا الرأى مادامت المقامات الّتى وصلت إلينا لم تتجاوز هذا العدد الذى قدروه ومادام أحد من القدماء لم يأتِ بشىء زائد منها. (المصدر نفسه: ٢٠)

نبذة عن حياة ناصيف اليازجى

وُلد اليازجى فى قرية كفرشـيما فى ضواحى بيروت سـنة ١٨٠٠م من أسرة عريقة، وتعلّم مبادئ القراءة والكتابة عند راهب يُدعى "متى" وكان والده من مشاهير الأطباء فى زمانه، مولعاً بالأدب وميّالاً للشعر. نشأ ناصيف على حب العلم والأدب وأخذ يطالع كلّ مـا تصل إليه يده من كتب اللغة والنحو والأدب والشـعر، لقّب بالشـيخ لوجاهته

وعلمه فتأدب ذاتيّاً وكان أستاذه الكتاب ومدرسته المكتبة، نظم الشعر وهو في السادسة عشرة من عمره وعني بالخط وبرع فيه ودعاه البطريک اغناطيوس الروم الكاثوليک إلى دير الواقع قرب كفرشيما ليكتب له فأجابه اليازجي وبقي عنده سنتين. (أنصاري، ۱۳۸٦ش: ۷۷)

إنّ الشاعر النصراني كان عميدَ بيت اليازجي وركن من أركان النهضة العلميّة في سوريا وهو أشهر من أن نعرف به لما كان له من القدح المعلى في اللغة والشعر والأدب، وإنّه أوّل من راجت كتبه اللغويّة في المدارس العربيّة من النصارى. (زيدان، لاتا: ٥٩٨)

مقاماته

تَرسَّم الشيخ ناصيف خطوات الحريري والهمذاني في المقامات وانتهج نهجهما، فأولع بالبديع وافتن في الصناعة وكلف بالغريب وأنشأ من مقاماته ستين مقامة أجاد فيها التقليد وأتقن الإحتذاء وبلغ من الحلية اللفظيّة الغاية. (عبّود، ۱۸۹۲م: ۷۲)

يُعدُّ ناصيف واحداً من ثلاثة من الّذين نبغوا في المقامة وكتابه هذا ينتمي إلى هذا الفن وقد ضمّنه ستين مقامة، وكانت له في أوانه أهميّة كبيرة في حقل الكتابة في مطلع عصر النهضة وعند ظهوره عُدَّ فاتحة عهد جديد في الكتابة العربيّة وينال إعجاب الكثير ويحذي حذوه من أراد يكتب في هذا الفن وبخاصّة في عصره. في مقاماته شيخ هو ميمون بن خزام وراويه هو سهل بن عبّاد وتدور مقاماته حول جملة من الألعاب البديعيّة والصناعات الشعريّة والقوائد اللغويّة كما فيه شيئ من المعلومات الطبيّة والفَلكيّة ومعرض لبعض الأمثال العربيّة، يعود فيه ناصيف إلى الأجواء العربيّة القديمة بما فيها من بداوة وعادات عربيّة قديمة وفيه ضروب من الحيل والمكر والخداع وهو ما يعطى صورة عن المجتمع وعن بعض الفئات به. (المعوش، ۱۹۹۹م: ۱۳٦)

الأسلوب لغةً واصطلاحاً

والأسلوب كما ورد في لسان العرب هو السرط من النخيل، وكل طريق ممتد، فهو الطريق أو الوجه أو المذهب، والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي: أفانين منه. (ابن منظور، ۱۹۸۹م: مادة سلب)

و فى الاصطلاح: هو «طريقة الكاتب فى إيصال فكرته إلى القارئ.» (عبابنة، ٢٠٠٧م: ٢٣) وأيضاً هو «طريقة التعبير الخاصة بأديب من الأدباء.» (مرتضى، ١٣٩١م: ١١٣)

الأسلوب

إنّ لغة الشاعر أو الأديب ليست مجرد علامات لغويّة تطلق على مسمياتها ولكنها فى جوهرها تعبير عن جوانب عقليّة وإنفعاليّة يبدو فيها الخلق والإبداع. واللغة المستخدمة على هذا النحو تمثّل أسلوباً بعينه. فالأسلوب هو ما يبدو فى العمل اللغوى من تصوير مؤثّر للجوانب الإنسانيّة فى اتساعها وعمقها عن طريق إستخدام جميع طاقات اللغة. وإذا كان علماء اللغة يهتمّون بجميع أنماط التنوّع اللغوى كالتنوع التاريخى والإقليمى والإجتماعى، فإنّ الأسلوب يُعد أحد أنماط هذا التنوّع. إنّ تحليل الأسلوب ليس إلا طريقة من طرق النظر فى اللغة. ويعنى التحليل فى جوهره بتحديد السمات الأسلوبيّة للنص أو النصوص المدروسة. وتتميّز هذه السمات بمعدلات تكرار عاليّة نسبياً. ولها أهميّة خاصة فى تشخيص الإستخدام اللغوىّ عند المبدع. (العبد، ١٩٨٦م: ١٣)

الأسلوب هو المظهر الذى فى الخطاب وينجم عن إختيار وسائل التعبير. (صدقى، ١٣٨٧ش: ٣) وهو يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات، فهو معان مرتبة قبل أن تكون ألفاظاً منسقة، وهو حق مشترک بين البيئات المختلفة، وبين العلماء فى مناهج البحث العلمى، والأدباء واللغويين فى الفن الأدبى وغيرهم. (الشايب، ١٩٧٦م: ٤٠)

إذا أردنا أن نحدد تعريفاً واحداً شاملاً للأسلوب، فإننا لا نستطيع، بل إننا نستطيع التوليف بين مجموعة من التعريفات للأسلوب، للوصول إلى تعريف موحد مقبول من قبل الجميع، وكل ذلک يعود إلى شمولية مفهوم الأسلوب وإلى طبيعة إستخدامنا لمصطلحه، مما يضفى عليه ضبابية تجعل من الصعب الحديث عنه کشئ واحد، فنحن نقول أسلوب إخبارى، وأسلوب إنشائى، وأسلوب تعجب، وأسلوب نداء، وأسلوب تصويرى، فهو كلمة مطاطية وعلى ذلک، فكلمة أسلوب صارت حقاً مشاعاً هذه الأيام تترد على ألسنة كثيرة فى بيئات متعددة بدلالات متنوعة، كما أنها تستخدم فى بعض الحالات، للدلالة على منهج البحث، وقد ترادف كلمة منهج. فيقال أسلوب البحث العلمى وعلى

الرغم من ذلک یظل الأســلوب یحفل بجفاوة کبیرة فی مجال الدراسات اللغویّة والأدبیّة وغیرها. (العرجا، ٢٠٠٦م: ٣)

التمییز بین الأسلوبین العلمی والأدبی

یقــول أحمد الشــایب فی کتابه "الأســلوب" حول التمییز بین نوعین من الأســالیب بالموازنة بین نصین مختلفین نســتطیع أن نفرق بین الأســلوبین العلمی والأدبی فیما یلی: دخــول الإنفعال أو العاطفة فی الأســلوب الأدبی بجانب أهــم الحقائق والأفکار، وأما العلمی فإنّ المعارف العقلیة هی الأســاس الأول فی بنائه إذ إنّ الأســلوب العلمی لغة العقــل، والأدبی لغة العاطفة، ویکون الغرض من الأســلوب العلمی أداء الحقائق قصد التعلیم، ولکن الغایة فی الأسلوب الأدبی هی إثارة الإنفعال فی نفوس القراء السامعین. (الشایب، ١٩٧٦م: ٥٩)

یمتاز الأســلوب العلمی بالدقة والتحدید والإستقصاء، ولکن الأسلوب الأدبی یمتاز بالتفخیم والتعمیم والوقوف عند مواطن الجمال والتأثیر. یمتاز الأسلوب العلمی بالسهولة و الوضوح، إذا کان صادراً عن عقل رزین فاهم، کما یمتاز الأســلوب الأدبی بالجزالة والقوة مادام یعبر عن عاطفة قویة حیّة. فکانت لکل من الأســلوبین موســیقی صادقة لمعناها. لا یوجد فی الأســلوب العلمی تکرار الفکرة وتردیدها، ولکن الأسلوب الأدبی یأخذ المعنی الواحد ویعرضه علینا فی عدة صور بیانیة مختلفة. (المصدر نفسه: ٦٠)

معادلة بوزیمان

إنّ مســألة التمییز بین الأســالیب المختلفة هی ما یشغل بال الباحثین فی مجال النقد والأسلوب الأدبی، والنحوی، وخاصة الأسلوب العلمی، أو التمییز فی الأسلوب الأدبی بین ما هو عاطفی إنفعالی، وما هو ذهنی عقلانی، أو بین أســلوب ذکوری، أو أســلوب نسائی. وقد حفلت کتب النقد العربیة بإستقصاء ما ورد فی هذه المسألة من أقوال تجعل منها تحدیّاً أمام الدارســین لأسلوب العربیّة. وقد إختلف بحث هذه المسألة من ناقد إلی آخــر، فبعض الباحثین عالج لغة الأدب من خــلال المنظور اللغوی، وآخرون من خلال

المنظور الأدبى وذلک بإستخدام معايير موضوعيّة مختلفة. (العرجا، ٢٠٠٨م: ٩) ولكننا فى هذا البحث سنحاول أن ندرس لغة الأدب من خلال المنظور اللغوى باستخدام معيار واحد وهو القياس الكمى الإحصائى.

تعرف المعادلة التى تستخدم لقياس هذه الخصائص، وتشخيص الأدب تشخيصاً كميّاً بإسم معادلة بوزيمان نسبة إلى العالم الألمانى أ. بوزيمان، أول من إقترحها وطبقها على نصوص من الأدب الألمانى. وقد تقوم هذه المعادلة على دراسة ذات طرفين، أولهما: التعبير بالحدث، والثانى: هو التعبير بالوصف، أو الجمل التى تعبر عن حدث وبالتالى الكلمات التى تعبّر عن صفة مميزة لشىء ما. ويتم حساب هذه النسبة بإحصاء عدد الكلمات التى تنتمى إلى النوع الأول، وعدد كلمات النوع الثانى، ثمّ إيجاد خارج قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانيّة، ويعطينا خارج القسمة قيمة عددية تزيد وتنقص تبعاً للزيادة والنقص فى عدد كلمات المجموعة الأولى على المجموعة الثانية. وتستخدم هذه القيمة بإعتبارها دالاً على أدبيّة الأسلوب، فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبى، وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمى.

وبذلک إتخذت المعادلة الشكل الآتى: نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال / عدد الصفات

وتسمى اختصاراً (ن= نسبة، ف= الفعل، ص: الصفة) أى (ن ف ص).

لقد اشتمل الإحصاء الذى أجريناه فى الجانب التطبيقى من هذه المعادلة بالنسبة للأفعال على جميع الأفعال التى تتضمن التعبير عن الحدث. وبيان ذلک أنّ للفعل جانبين: جانب الحدث، وجانب الزمن. فأما الأفعال التى تخصصت دلالتها فى الزمن كالأفعال الناقصة أو التى جمدت دلالتها على الحدث، فينبغى أن تكون خارج الإحصاء ـ وذلک حتى لا تبقى لدينا إلا ما صحّت دلالته على الزمن والحدث من الأفعال ـ وعلى ذلک فإننا نستثنى من الإحصاء، الأنواع الآتية من الأفعال:

١. الأفعال الناقصة: (كان وأخواتها إلا إذا استعملت تامة)

٢. الأفعال الجامدة: مثل نعم وبئس.

٣. أفعال الشروع: مثل كاد وأخواتها.

ويدخل في الإحصاء جميع ما سوى ذلك.

أما بالنسبة لعدد الصفات، فقد أخرجنا منها الجملة التي تقع في النحو التقليدي، صفة سواء كانت جملة فعليّة أو اسمية شبه جملة متعلق بمحذوف. وذلک لأسباب منها أولاً: أنّ إعـــراب هذه الجملة صفة هو تصور نحوي (أي مقولة منهجيّة) وليس حقيقة من حقائق اللغة، وثانيها: لأنّ الجملة تتركب من عناصر قابلة هي في ذاتها للتصنيف مما يعقد عملية الإحصـــاء، وفيما عدا ذلک، فقد شمـــل الإحصاء جميع الأنواع الأخرى من الصفات بما في ذلک، الجامد المؤول بالمشـــتق كالمصدر الواقع صفة، والاســـم الموصول بعد المعرفة، والمنسوب، واسم الإشارة بعد معرفة.

مـــن المؤثرات التي تؤدي إلى ارتفاع ن ف ص أو انخفاضها في معادلة بوزيمان، هي مؤثر الصياغة ومؤثر المضمون.

مؤثر الصياغة

١.الكلام المنطوق يمتاز بارتفاع ن ف ص في مقابل انخفاضها في الكلام المكتوب.

٢. نصـــوص اللهجـــات تمتاز بارتفـــاع ن ف ص في مقابل انخفاضهـــا في النصوص الفصحى.

٣.النصوص الشعرية تمتاز بارتفاع ن ف ص في مقابل انخفاضها في النثر.

٤. تمتاز الأعمال الأدبيّة بارتفاع ن ف ص في مقابل انخفاضها في الأعمال العلميّة.

٥. إنّ قيمة ن ف ص في الحوار أكثر منها في الفقرات السردية والوصفية.

مؤثر المضمون

العمـــر: إذ يرتبط منحـــني ن ف ص بمراحل العمر فيميل إلى تســـجيل قيم عالية في الطفولة والشباب، ثمّ يتجه إلى الإنخفاض في الكهولة.

الجنـــس: تميل قيمـــة ن ف ص إلى الإرتفاع عند النســـاء في مقابل ميل واضح إلى انخفاضها عند الرجال.

ينبغـــي أن يكون واضحـــاً أنّ الاتفاع والانخفاض في قيمة ن ف ص إنما هو نســـبي

وليس مطلقاً. وكون المقياس نسبياً يقتضى أن تكون دلالته محددة بالنصوص التى تتمّ مقارنتها ويكتسب دلالته فى حدود هذه المقارنات.

(سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائيّة)، ١٩٩٢م، صص ٧٣ ـ ٨٣) .G.A Miller, Language and Communication, ١٩٦٣, p ١٢٧.))

the Verb-Adjective Ratio: 1969, p. 57.) . Friederike Antosch, The Diagnosis Of Literary Style With)

جئنا على سبيل المثال بنص من كتاب "مستقبل الثقافة" لطه حسين وكتبنا فيه كلّ فعل بخط تحته ووضعنا الصفة بين قوسين ليتبين لنا كيف يتمّ الإحصاء للصيغ المطلوبة.

«الموضوع (الذى) أريد أن أدبر فيه هذا الحديث هو مستقبل الثقافة فى مصر (التى) ردّت إليها الحريّة بإحياء الدستور وأعيدت إليها الكرامة بتحقيق الإستقلال. فنحن نعيش فى عصر من أخص ما يوصف به أنّ الحريّة والإستقلال فيه ليسا غايةً تقصد إليها الشعوب وتسعى إليها الأمم، وإنّما هما وسيلة إلى أغراض (أرقى) منهما، و (أبقى) و(أشمل) فائدة و(أعم) نفعاً». (سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائيّة)، ١٩٩٢م: ٧٩)

نموذج من مقامات بديع الزمان الهمذانى

اخترنا خمس عشرة مقامة من مقامات الهمذانى متنوعة الموضوعات وكانت النتيجة كالتالى:

جدول رقم (١) ن ف ص فى مقامات الهمذانى

المقامة	عدد الأفعال	عدد الصفات	ن ف ص
المقامة السجستانيّة	٨٦	١٠	٨,٦
المقامة المَوصليّة	١٦١	٦	٢٦,٨٣
المقامة الإبليسيّة	١١٧	١٤	٨,٣٥
المقامة الجاحظيّة	٨٥	١٠	٨,٥
المقامة المَكفوفيّة	٦١	١٥	٤٠٦

المقامة الشيرازيّة	٦٩	٦	١١,٥
المقامة الإصبهانيّة	٩٥	٧	١٣,٥٧
المقامة الساسانيّة	٦٩	١١	٦,٢٧
المقامة الفزازية	٧٨	٦	١٣
المقامة الملوكيّة	٦٤	٦	١٠,٦٦
المقامة الكوفيّة	٥٩	٩	٦,٥٥
المقامة الأذربيجانيّة	٤٦	٣	١٥,٣٣
المقامة الأهوازيّة	٧١	٦	١١,٨٣
المقامة البغداديّة	١٠٢	٤	٢٥,٥
المقامة البخاريّة	٧٦	٥	١٥,٢

ذج من مقامات ناصيف اليازجي

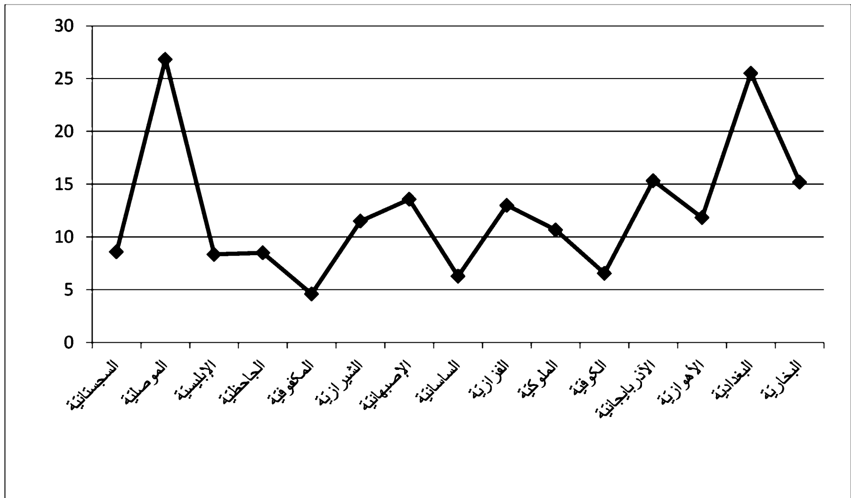
اخترنا خمس عشرة مقامة من مقامات اليازجي متنوعة الموضوعات وكانت النتيج لتالي:

جدول رقم (٢) ن ف ص في مقامات اليازجي

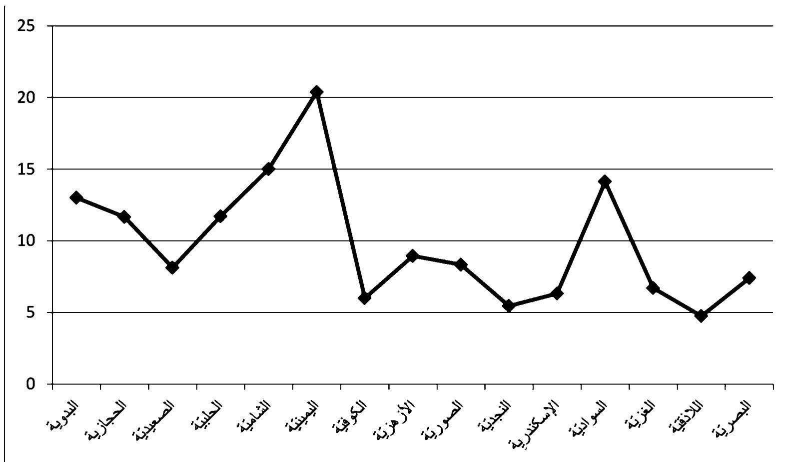
المقامة	عدد الأفعال	عدد الصفات	ن ف ص
المقامة البدويّة	١٣٠	١٠	١٣
المقامة الحجازيّة	١٣٤	١٢	١١,٦٦
المقامة الصعيديّة	١٣٠	١٦	٨,١٢
المقامة الحلبيّة	١٥٥	١٤	١١,٧
المقامة الشاميّة	١٥٠	١٠	١٥
المقامة اليمينية	١٦٣	٨	٢٠,٣٧
المقامة الكوفيّة	١٠٨	١٨	٦
المقامة الأزهريّة	١٦١	١٨	٨,٩٤
المقامة الصوريّة	١٥٠	١٨	٨,٣٣
المقامة النجديّة	١٢٠	٢٢	٥,٤٥
المقامة الإسكندريّة	١١٤	١٨	٦,٣٢

المقامة السواديّة	١١٣	٨	١٤,١٢
المقامة الغزيّة	١٣٦	٢٠	٦٠٧
المقامة اللاذقيّة	١١٤	٢٤	٤,٧٥
المقامة البصريّة	١٧٠	٢٣	٧,٣٩

رسم بيانى رقم (١) ن ف ص فى مقامات الهمذانى



رسم بيانى رقم (٢) ن ف ص فى مقامات اليازجى



معدل ن ف ص فى مقامات الهمذانى واليازجى			
الهمذانى		اليازجى	
عدد الأفعال	١٢٣٩	عدد الأفعال	٢٠٤٨
عدد الصفات	١١٨	عدد الصفات	٢٢١
معدل النسبة	١٠/٥	معدل النسبة	٩/٢٦

جدول رقم (٣)

نستنتج من هذه الموازنة أنّ مقامات الهمذانى أكثر أدبيّاً بالنسبة لمقامات اليازجى ونحلّل السبب فى ما يلى:

لما رأى الهمذانى أنّ ابن دريد أغرب بأربعين حديثاً واستنبطها من ينابيع صدره وأنتجها من معادن فكره وأبداها للأبصار والبصائر فى معارض عجمية وألفاظ حوشية، عارضه بأربعمائة مقامة فى الكدية تذوب ظرفاً وتقطرحسناً. هذا الكلام يدلّ على

أنّ المصدر الأوّل الذى أسهم بديع الزمان مقاماته هو رغبته فى أن يتفوّق على ابن دريد العالم اللغوى وذلك بأنّ يبتكر أحاديث لغويّة لطلابه فألّف مقاماته هذه. والهمذانى لتوضيف هذا الغرض يعتمد على الأفعال كثيراً من حيث الدلالة فى إبداع المعنى ومن حيث البنيّة اللغوِية. اليازجى وإن إهتمّ بهذا الغرض فى مقاماته ولكنه لم يجعله كالهمذانى الأمصدر الأول لبيان مقاماته. لذلك نرى الأفعال المستعملة فى مقامات الهمذانى أكثر بالنسبة لليازجى وهذا يدلّ على أنّ مقامات الهمذانى أكثر أدبيّاً بالنسبة للمقامات اليازجى.

٢. إنّ الانتفاع بمقامات الهمذانى عسراً بسبب غرابة بعض كلماته وخفاء كثير من إشاراته وغموض فى تأليف بعض عباراته والهمذانى يأتى بالعبارات المترادفة لتفسير غريبه وتبيين خفيّه وتوضيح غامضه وهو يستعمل الأفعال كثيراً فى الجملات المترادفة. لكن اليازجى هو شاعر العاطفة بسبب أنّ الرثاء فى المكانة العاليّة عنده، نرى بعض مقاماته مملوءة بالحكمة ولأنّ هدفه تنبيه الناس ومخاطبه عامة الناس، يذكر عباراته النثرية والشعريّة بالسهولة والبساطة بعيدة عن الغموض والتعقيد ليدركوها جميع الناس ولا يكلّف نفسه عند بيانه. لذلك نرى إنّه لا يحتاج إلى استخدام العبارات المترادفة

لتفسير غريبه وتبيين غموضه. ونرى اليازجي قليلاً يستفيد من الجملات المترادفة. لذلک نرى عدد الأفعال أكثر عند الهمذاني بالنسبة لليازجي. ومقاماته أكثر أدبيّاً بالنسبة للمقامات اليازجي.

معدل ن ف ص في مقامات الهمذاني			
الأكثر		الأقل	
المقامة	الموصليّة	المقامة	المكفوفيّة
عدد الأفعال	١٦١	عدد الأفعال	٦١
عدد الصفات	٦	عدد الصفات	١٥
معدل النسبة	٢٦/٨٣	معدل النسبة	٤/٦

جدول رقم (٤)

الدرجة الإنفعاليّة في مقامات الهمذاني متغيرة. إن ارتفاع ن ف ص في مقامات الهمذاني أكثرها، في المقامة الموصليّة وأقلّها في المقامة المكفوفيّة.

معدل ن ف ص في مقامات اليازجي			
الأكثر		الأقل	
المقامة	اليمنيّة	المقامة	النجديّة
عدد الأفعال	١٦٣	عدد الأفعال	١٢٠
عدد الصفات	٨	عدد الصفات	٢٣
معدل النسبة	٢٠/٣٧	معدل النسبة	٥/٤٥

جدول رقم (٥)

الدرجة الانفعاليّة في مقامات اليازجي، أكثرها في المقامة اليمنيّة وأقلها في المقامة النجديّة.

إنّ معدل النسبة في مقامات الهمذاني واليازجي تختلف بإختلاف إستعمال الصناعات اللفظيّة كالسجع والجناس والطباق والإغراق في المقابلة والموازنة. وأيضاً باستعمال

الشعر وعدد الأفعال والصفات وإستعمال المفردات والجمل.

من خلال دراســة هذه النتائج نشــاهد أنّ الأسلوب عند الكاتبين هو أسلوب أدبى، والدرجــة الانفعاليّة فى هذه المقامات متغيّرة. إن إرتفاع ن ف ص فى مقامات الهمذانى أكثرهــا، فى المقامة الموصليّة وأقلّها فى المقامــة المكفوفيّة. والدرجة الانفعاليّة فى المقامة اليمنيّــة لليازجى كثيرة وأقلّها فى المقامة النجديّة. أمّــا القيم الخاصة بمقامات الهمذانى واليازجى فإننا نناقشها فيما يلى:

يتراءى لنا الســبب الرئيســى الذى يقف وراء ارتفاع قيمــة ن ف ص فى مقامات الهمذانى واليازجى (وهذا يدل على أدبيّة أسلوب المقامات) هو:

الف) مؤثرات ترجع إلى الصياغة (form)

ازدواجية الشعر والنثر

أوّل ما نلاحظ فى مقامة الهمذانى واليازجى الإكثار من الشــعر بدرجة كبيرة. وليس هناك مقامة تخلو من أبيات تقل عن خمســة فى المتوسط وتزداد فى البعض الآخر حتى العشــرين. وإيراد هذه الأشعار فى المقامات إمّا أن تكون لبيان قدرات المؤلّف فى النظم أو لإظهار مهارته فى البديع. (الشــكعة، ١٩٨٣م: ٢٥٩) والنصوص الشعريّة كما جاء فى معادلة بوزيمان تمتاز بارتفاع ن ف ص فى مقابل انخفاضها فى النثر.

الإطار القصصى

تعد مقامات الهمذانى واليازجى من أشــهر مؤلفــات الكاتبين وهى تصطبغ بالطابع القصصى، وبها الكثير من الخيــال، فتدخل ضمن نوادر التراث القصصى وتغلب عليها روح الفكاهة. هذه من ميزات الأسلوب الأدبى. (مرامى، ٢٠٠٦م: ٩١)

الغموض

إنّ نثــر مقامات الهمذانى واليازجى فيه شــيئ كثير من العبــارات الغامضة الخافية المعنى، والإشــارات والتلميحات المحتاجة إلى شــرح وإيضاح، لذلــك يقوم الكاتبان بتوضيح الألفاظ عند إســتعماهما الأفعال المترادفة لبيان معنى الكلمات المبهمة وشرح

التلميحات، ونراهما يستعملان في النثر، الأفعال كثيراً. وأيضاً أنّ المقامة هي رصيد ثروة معجميّة هائلة، وكاتبها يعتمد على الأفعال كثيراً من حيث الدلالة في إبداع المعنى وأيضاً يحاول الكاتب من حيث البنيّة، الإعتماد على أحد أقسام الفعل لأغراض أسلوبيّة معيّنة أو إبتكار صيغ فعليّة. لذلک نرى أنّ عدد الأفعال كثيراً بالنسبة للصفات. وإنّ كثرة عدد الأفعال تقرب النص إلى الأسلوب الأدبي. (مصلوح، ١٩٩٢م: ٨٠)

شخصيات المقامة

نرى أنّ المقامة ليست مجرد وصف مباشر على لسان المؤلف نفسه فقط، بل لكل مقامة راوية وهو الذي يقص الحكاية وقد يقوم بمغامرات البطل ويرى القارئ شخصيته المعهودة في المقامة، وأيضاً لكل مقامة بطل وهو أديب محتال شحاذ وهو رجل الفصاحة والبلاغة. (مرامي، ٢٠٠٦م: ٩٦) وإذا كان السرد من وجهة نظر شخصيّة (أي على لسان شخص ما) فإنّ ن ف ص تكون أعلى مما إذا كان السرد مجرد وصف مباشر. (مصلوح، ١٩٩٢م: ٨١)

الصناعات اللفظيّة

مع قراءة مقامات الهمذاني واليازجي نرى أنّ المقامة في الحقيقة تنطوي على الصناعات اللفظيّة كالسجع والجناس والطباق والإغراق في المقابلة والموازنة وسائر الفنون البلاغيّة. إنّ هذه الصنائع كثيرة في المقامات. هذا من ميّزات المقامة في الأدب ومن خصائص الأسلوب الأدبي، الإعتماد على الصور البيانيّة والمحسنات البديعيّة في عرض الفكرة. لذلک نرى أنّ المقامة أقرب إلى الأسلوب الأدبي منها إلى الأسلوب العلمي. (الشكعة، ١٩٨٣م: ٣٠٢)

النمط الحواري

يستخدم الكاتبان النمط الحواري في مقاماتهما ويظهر ذلک في أسلوب المحاورة بين الكاتب والراوي والبطل (الفاخوري، لاتا: ٧٣١) وإنّ قيمة ن ف ص في الحوار أكثر منها في الفقرات السرديّة والمونولوج. (مصلوح، ١٩٩٢م: ٨١)

النمط السردی

نری فی المقامات، النمط السـردی، وهو نمط يناسب فن المقامة، ويتجلی ذلک فی أسلوب الحکاية فی سرد الأحداث وأيضاً يتجلی فی إستخدام صيغ الفعل وتوظيف أدوات الربط بدقة لتسلسل الأحداث. وهذا من ميزات العمل الأدبی ويقرب النص إلی الأسلوب الأدبی منه إلی الأسلوب العلمی.

النمط الوصفی

يتجلی النمط الوصفی فی إستخدام التشبيه بکثرة. وهذا من ميزات الأسلوب الأدبی.

لغة المقامات

إنّ المقامة شبيه بالکلام المنطوق. منها إلی الکلام المکتوب. وهذا الکلام يمتاز بارتفاع ن ف ص فی مقابل انخفاضها فی الکلام المکتوب. (مصلوح، ١٩٩٢م: ٨٠)

نثر المقامات

إنّ المقامة هی من النثر الأدبی وفيه شيئ من الفن. (حسين، لاتا: ٢٩) وکما قال بوزيمان يمتاز النثر الأدبی بارتفاع ن ف ص فی مقابل انخفاضها فی النثر الصحفی والعلمی. (مصلوح، ١٩٩٢م: ٨٠)

ب) مؤثرات ترجع إلی المضمون (content)

العمر

يرتبط منحنی ن ف ص بمراحل العمر، فيميل إلی تسجيل قيم عالية فی الطفولة والشباب، ثم يتجه إلی الانخفاض فی الکهولة. (مصلوح، ١٩٩٢: ٨٠) مع دراسة مؤثر العمر عند اليازجی والهمذانی، نری الهمذانی ولم يکن بلغ الأربعين من عمره فودع الحياة وهو کتب المقامة فی المراحل المتقدمة من عمره، لذلک نری ن ف ص فی مقاماته تميل إلی تسجيل قيم عالية. عاش اليازجی سبعين سنة، وهو کتب مقاماته طوال حياته، نراه فی بعض مقاماته التی کتبها فی أوائل حياته تميل ن ف ص إلی تسجيل قيم عالية ثمّ تتجه إلی الانخفاض فی بعض مقاماته التی کتبها فی المراحل المتأخرة من عمره. وهذا

دليل على أنّ ن ف ص فى مقامات الهمذانى أكثر أدبياً بالنسبة لمقامات اليازجى.

الجنس

تستخدم معادلة بوزيمان للتفريق بين أسلوب الرجل وأسلوب المرأة، وترتفع قيمة ن ف ص عند المرأة، لأنّ خطاب المرأة ولغتها بشكل عام يميل إلى العاطفة والانفعال، مقابل الرجل الذى تميل قيمة ن ف ص عنده إلى الإنخفاض لأنّه أكثر بعداً من المرأة عن العاطفة والانفعال. (العرجا، ٢٠٠٨م: ١٢) هذه الميزة لا تؤثر فى إرتفاع ن ف ص عند الكاتبين، لأنّ أسلوب كلا الكاتبين أسلوب الرجل.

النتيجة

من نتائج حساب النسبة الكلية، أى ن ف ص فى مقامات الهمذانى واليازجى، نصل إلى نتائج مهمة نذكرها فيما يلى:

إنّ أسلوب المقامات هو أسلوب أدبى، والسبب الرئيسى الذى أدى إلى ارتفاع قيمة ن ف ص فى مقامات الهمذانى واليازجى هو:

الف) مؤثرات ترجع إلى الصياغة (**form**)

منها: ازدواجية الشعر والنثر، الإطار القصصى، الغموض، شخصيات المقامة، الصناعات اللفظيّة، النمط الحوارى، النمط السردى، النمط الوصفى، لغة المقامات، نثر المقامات.

ب) مؤثرات ترجع إلى المضمون (**content**)

١. العمر: وينطبق على مقامات الهمذانى واليازجى.

٢. الجنس: مؤثّر الجنس لا يرتبط على مقامات الكاتبين.

إنّ مقامات الهمذانى أكثر أدبياً بالنسبة لمقامات اليازجى والسبب يعود إلى:

الف) يرتبط منحنى ن ف ص بمراحل العمر فيميل إلى تسجيل قيم عالية فى الطفولة والشباب، ثمّ يتجه إلى الانخفاض فى الكهولة. عاش الهمذانى أربعين سنة وهو كتب

مقاماتـه في المراحـل المتقدمة من عمره، بالنسـبة لليازجي الذي كتـب بعض مقاماته في أواخر عمره لأنه عاش سـبعين سـنة. لذلك نـرى ن ف ص عند الهمذاني تميل نحو الإرتفاع بالنسبة لليازجي الذي تميل ن ف ص في بعض مقاماته نحو الانخفاض.

ب) الغموض في تأليف عبارات الهمذاني وخفاء كثير من اشـاراته والإسـتفادة من الأفعال لتوضيح الإشـارات، مقابل السهولة والبساطة في بعض مقامات اليازجي، أدى إلى إرتفاع قيمة ن ف ص في مقامات الهمذاني بالنسبة لليازجي.

٣. إنّ أسـلوب اليازجي في مقاماته على أسـاس معادلة بوزيمان هو أسلوب أدبي، ويتفق أسلوب الهمذاني في مقاماته.

٤. قلنـا في المقدمة إنّ أسـلوب المقامات هو أسـلوب أدبي، ومع دراسـة مقامات الهمذاني واليازجي على أساس معادلة بوزيمان، وصلنا إلى هذه الفرضية.

٥. إنّ معادلة بوزيمان قادرة على أن تعطينا المنهج العلمي الصحيح لدراسة الأسلوب في المقامات.

المصادر والمراجع

أ. المصادر العربيّة

ابن منظور. (١٩٨٩م). لسان العرب. ط٢. بيروت: دار صادر.

حسين، طه. (لاتا). من حديث الشعر والنثر. ط١٠. القاهرة: دار المعاصرة.

زيـدان، جرجي. (لاتا). تاريخ آداب اللغة العربيّة. المجلّد الثاني. بيروت: منشـورات دار مكتبة الحياة.

الشايب، أحمد. (١٩٧٦م). الأسلوب. ط٧. مصر: مكتبة النهضة المصرية.

الشكعة، مصطفى. (١٩٨٣م). بديع الزمان الهمذاني. ط١. بيروت: دار صادر.

شكيب أنصاري، محمود. (١٣٨٦ق). تطوّر الأدب العربي المعاصر (تاريخ ونصوص). ط٤. أهواز: منشورات جامعة الشهيد چمران.

عبابنـة، سـامي محمـد. (٢٠٠٧م). التفكـير الأسـلوبي. ط١. بـيروت: عالم الكتـب الحديث.

عبّود، مارون. (١٨٩٩م). روّاد النهضة الحديثة (المجموعة الكاملة). المجلد الثاني. بيروت: دار مارون عبود.

فضل، صلاح. (١٩٩٢م). علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. القاهرة: مؤسسة مختار.

المبارك، مازن. (١٩٨١م.) مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته. ط٢. دمشق: دار الفكر.

مصلوح، سعد. (١٩٩٢م). الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة. ط٢. القاهرة: عالم الكتب.
المعوش، سالم. (١٩٩٩م). الأدب العربي الحديث (نماذج ونصوص). ط١. بيروت: دار المواسم.

ب) المصادر الأجنبيّة

the Verb-Adjective Ratio:. . . Friederike Antosch.(١٩٦٩). The Diagnosis Of Literary Style With

. G.A. Miller. (١٩٦٣). Language and Communication. New York. Torento. London.

ج) المقالات

صدقي، حامد، وعظيمي، كاظم. (١٣٨٧ش). «قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقيّة لنماذج من أشعار دعبل الخزاعي، الشريف الرضي، ومهيار الديلمي)». مجلة الجمعية الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها. تهران. العدد ١٠. صص ١٧-١.

العبد، محمد. (١٩٨٦م). «سمات أسلوبيّة في شعر صلاح عبد الصبور». نشرية اللغة والأدب. فصول. العدد ٢٥و٢٦.

العرجا، جهاد يوسف. (٢٠٠٨م). «الأسلوب بين الرجل والمرأة دراسة لغوية إحصائية». نشرية اللغة والأدب. فصول. العدد ٢٣. صص ٢٤-١.

مرتضوى، أمير وصدقي، حامد. (١٣٩١ش). «قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (جبران خليل جبران، المنفلوطي، والريحاني)». مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها. سمنان ـ تشرين. العدد ١٢. صص ١٣٤-١١١.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة -العدد السادس عشر -شتاء ١٣٩٣ش /كانون الأول ٢٠١٤م
صص ١٥٩ ـ ١٣٧

اللون ومعانيه الرمزية في آثار محمد الماغوط

فاطمة كريمي*
سيدحسين سيدي**

الملخص

يعتبر اللون من العناصر الهامة في حقل المحسوسات حيث يلعب دورا هاما في حياتنا ويُعدّ رمزا لمشاعرنا المختلفة من حزن وسرور. فاللون هو البعد الإضافي الذي يمنح الأديب معان غير متناهية للتعبير عن كل شيء جميل في العالم. وبالوصول إلى معان رمزية للّون تظهر خوالج الأديب وأفكاره. يتناول هذا البحث دراسة اللون في آثار محمد الماغوط معتمدا على منهج التحليل، والوصف والإحصاء في تناول الألفاظ اللونية في آثاره بعد دراسة دلالات الألوان المختلفة للوصول إلى بعض نتائج منها دور أفكار الشاعر في استخدام الألوان وسبب تفضيل لون على الآخر عنده. يختصّ في هذا الإحصاء الحدُّ الأقصى باللّون الأحمر، فهذا يدلّ على ما قام به من تحريض الناس وتهييجهم على الثورة. وللون الأسود أقل ظهورا في ديوانه رغم ظننا بأنه ينبغي أن يكون في صدر الألوان نظرا إلى تشاؤم الشاعر وسوداويته.

الكلمات الدليلية: اللون، الرمز، محمد الماغوط.

---

*. طالبة الدكتوراه بجامعة فردوسي، مشهد، إيران. fatemehkarimi85@yahoo.com
**. أستاذ بجامعة فردوسي، مشهد، إيران. seyedi@um.ac.ir
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٧/١ش
تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٢/١٩ش

المقدمة

إنّ اللغة العربية مملوءة بتعبيرات ملونة ربما تتعلق برد فعلى فسيولوجى أو نفسى لدى الإنسان، لأن علاقته بالألوان علاقة ذاتية قديمة وإن الدراسة النظرية للألوان ليس المقصود بها حذف إحساسات وانفعالات الفنان أمام شاعرية هذه الألوان بل إن المقصود منها توجيه هذه الأحاسيس، وصقلها وتزويدها بدراسات تحليلية دقيقة. فللألوان لسان يبيّن أحاسيس وانفعالات كل من يختاره. إذن لغرض ما يختار الشاعر أو الكاتب لونا دون الآخر فى آثاره ومؤلفاته. «لذا عنيت العربية عناية فائقة بالألوان، وذلك على ألسنة شعرائها وخطبائها... حتى بات موضوع الألوان، من الموضوعات التى تفرد لها أبواب خاصة فى مصنفات اللغويين المشهورين.» (سيد أحمد، ٢٠١٢م: ١٠٢) فمن منطلق ذلك اختار باحثا هذه المقالةِ هذا الموضوعَ وهو دراسة اللون ومعانيه فى آثار محمد الماغوط ليكشفا المعانى الرمزية والثانوية للون عنده ويستمدا منها فى تعريف أفضل للماغوط وتحليل شخصيته وأفكاره عبرها.

أسئلة البحث

تحاول هذه الدراسة أن تجيب إلى بعض الأسئلة منها: هل استفاد محمد الماغوط من الألوان فى شعره ونثره؟ وهل قصده من استخدام الألوان توصيف اللون كما هو، أم له أغراض أخرى؟ وهل استخدمها فى معانيها الأصلية أم أعطاه معان رمزية وثانوية؟ وهل يمكن أن تؤثر الأفكار والآلام فى اختيار لون دون الآخر أم لا؟

فرضيات البحث

من المفترض أن الألوان لها مكانة خاصة فى مؤلفات محمد الماغوط ويبدو بعيدا أن يستخدمها فى معانيها الأصلية لتصوير العناصر بل من المفترض أن يكون لها معان رمزية لبيان آمال الشاعر وآلامه. كما علما بتشاؤمه وسوداويته نفترض أن يكون اللون الأسود فى صدر قائمة الألوان المستخدمة فى آثاره وربما يستخدم الألوان الدالة على الفرح والرجاء قليلا شاذا.

خلفية البحث

استفدنا كثيرا في كتابة هذا البحث من كتاب "اللغة واللون" وهو كتاب قيّم للدكتور أحمد مختار عمر كما ساعدنا كثيرا كتاب "فلسفة الألوان" لإياد الصقر وكتاب "سايكولوجية الألوان" لماركس لوشر. فضلا عن تلك الكتب، هناك بعض المقالات أو الأطروحات عن اللون ودراسته في آثار بعض الشعراء المعاصرين أو القدامى كمقالة "دلالة اللون عند الجواهري" لزمن عبد زيد ومقالة "دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي" لرسول بلاوي و"الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي" لليلا قاسمي حاجي آبادي ومهدي ممتحن و"إيقاع الألوان في شعر عزالدين المناصرة"لحيدر محمد جمال سيد أحمد و"جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد" لعدنان محمود عبيدات وأطروحة تحت عنوان"دلالات الألوان في شعر نزار قباني" لأحمد عبدالله محمد حمدان ولكن ليس هناك أي بحث أو أطروحة أو كتاب يتناول دراسة معاني الألوان في آثار محمد الماغوط؛ فيبدو أن يكون هذا البحث أول بحث قد تمّ في هذا المجال.

غاية البحث

يهدف البحث إلى تبيين معاني الألوان وتعريف محمد الماغوط وأفكاره وآراؤه بتسليط الضوء على معاني الألوان المختلفة في آثاره كما يهدف إلى بيان العلاقه بين اللون وشخصية الكاتب وأفكاره.

من هو الماغوط؟

يُعتبر محمد الماغوط من أكبر الشعراء والمسرحيين العرب. ولد في مدينة السلمية بمحافظة حماة عام ١٩٣٤م في عائلة فقيرة. (خورشا، ١٣٨١ش: ١٢٥) تلقّى تعليمه الابتدائي في مسقط رأسه ثم اتجه إلى دمشق لإكمال دراسته في فرع الهندسة الزراعية ولكن بعض العوامل ومنها الفقر أدّى إلى تركه المدرسة وانصرافه عن التعليم. (الماغوط، ٢٠٠٩م: ٩-١٣) وسجن في شبابه مرتين بسبب انتمائه إلى الحزب القومي السوري (صويلح، ٢٠٠٢م: ٣٥) ولكن تجربة السجن هذه أدّت إلى تطوير موهبته الشعرية

لكـــى يخلق فيما بعد آثارا قيّمة فى مجال الشـــعر، والمســـرح، والروايـــة منها: حزن فى ضـــوء القمر، والفرح ليس مهنتى، وغرفة بملايين الجدران، والمهرج، والعصفور الأحدب، وخارج السرب، وكأسک يا وطن وشقائق النعمان؛ وكذلک سيناريو أفلام مثل الحدود، والتقرير؛ ومسلســـلات تلفزيونية مثل حكايا الليل، ووادى المســـک، ووين الغلط. من آثـــاره الأخرى رواية الأرجوحة التى تصور حيـــاة الكاتب أكثر من بقية آثاره. علاوة على هذه الآثار له مجموعة النصوص باسم سأخون وطنى. (آدم، ۲۰۰۱م: ۱۸۷)

تعتبر "ســـياف الزهور" من آثاره القيمة الأخرى التى كتبها بعد موت زوجته سنية صالح. كما للماغوط آثار قيمة أخرى مثل "شـــرق عدن، غرب الله" و"البدوى الأحمر". (المصدر نفســـه: ۱۸۷) ما يشـــاهد فى جميع هذه الآثار هو طلب الحرية، وحب الوطن، والقضايا الإنســـانية والاجتماعية والإغاثة من الظلم والجور السائد داخل كيان الأمة العربيـــة المضطهدة. ينتقد الماغوط أوضاع المجتمعـــات العربية كما ينتقد ضياع وفقدان كرامة الإنســـان فى هذه المجتمعات. على سبيل المثال ينتقد من فقدان الحرية فى مجتمعه بقوله:

عندما حلمت بالحرية، كانت الحراب تطوق عنقى كهالة الصباح. (الماغوط، ۲۰۱۳م: ۱۹۷)

وأدى هذا الأمر بأن يقال إن الماغوط متشـــائم وسوداوى. (صويلح، ۲۰۰۲م: ۲٥) ويرجع أســـاس تشـــاؤمه إلى ذكرياته المرة فى السجن فى بداية شـــبابه، كما أشار إليه نفسه بقوله: «حين سجنت فى المرة الأولى رأيت الواقع على إيقاع نعل حذاء الشرطى الذى كان يضرب على صدرى ... أحســـســـت بشـــىء ما بداخلى يتكسر، ليس الضلوع، لكنه شىء عميق. وفى الزنزانة زارنى الخوف وعرفنى، وأقام معى صداقة لازالت قائمة بداخلى حتى اللحظة... .» (المصدر نفسه: ١٦)

ويســـتعمل الماغوط فى توجهه الناقد أســـاليب كالســـخرية، والرمز والكناية؛ على ســـبيل المثال يسمى مســـرحيته التى كتبها مســـتلهما بحالته فى غرفة واطئة "العصفور الأحدب" ويرمز بالعصفور إلى نفســـه وإلى كل من هو محروم من الحرية. ولكن ليســـت غايته من الســـخريةِ الانتقاصَ من شـــأن الآخرين كما ليس له نية ســـوء من النقد إلّا

إصلاح النقائص وعلاج المفاسـد الاجتماعيـة. يفضل الماغوط الرمز على التصريح فی كتاباته علما إن تأليفاته مليئة بالرموز ومنها اللون الذی يحاول أن تدرسـه هذه المقالة وتكشف عن معانيه الرمزية.

مفهوم الرمز

تطلق كلمة "الرمز" على كلمةsymbol الإنجليزية ومعناه هو «الإشارة بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد أو الفم أو اللسان.» (الفيروزآبادی، ج٢: ١٧٧) كذلک قيل عنه: «الرمز تصويت خفی باللسان كالهمس ويكون بتحريک الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت إنما هو إشـارة بالشـفتين.» (ابن منظور، ١٩٨٨م، ٣١٢/٥) ويری البعض الآخر أن أصل الرمز هو «الصوت الخفی الذی لايكاد يفهم.» (ابن جعفر، ١٤٠٣ق: ٦١) وفی الاصطلاح يمكن أن يقال إن الرمز لون من ألوان التعبير وهو عبارة عن كلمة أو عبارة أو صورة أو شـخصية أو اسـم مكان يحتوی فی داخله على أكثر من دلالـة. إذن للرمز بعدان؛ البعد الأول يرتبط بمعناه الظاهری وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشـرة والثانی يرتبط بالمعنی الباطنی أو البعد المـراد وهناک علاقة وطيدة بين ظاهر الرمز وباطنه. يطلق الرمز عند الفرنسـيين «على شـكل أو علامة أو أی شیء مادی له معنی اصطلاحی.» (الجندی، لاتا: ٧٠) أما أهم الأسباب التی تؤدی إلی التعبير الرمزی هو الخوف المسـيطر علـی المجتمع والضغط الذی يجثم على النفـوس فتتحايل للتعبير لتسلم من الأذی وتنجو من الضرر.

الرمزية

أما الرمزية كمدرسـة أدبية تختلف عن الرمز وهی حركة أدبية تميزت فی فرنسـا فی أواخر القرن التاسع عشر ورائدها "شارل بودلير". وكانت لهذه المدرسة نزعة صوفية فی بدايتها. إن الرمزيين كانوا يرون فی الإبهام جمالا لايتحقق فی الوضوح والظهور فتمايلوا إلی التعبير الرمزی المبهم وعبّروا بكل الأشـياء من الألوان، والروائح، والأصوات عن الفكر. وفی هذا الاتجاه عمدوا إلی إسقاط كل ما يعين على الشرح والتفسير كما عمدوا

إلى إهمال التشـــبيهات وحروف التشبيه، واســـتعملوا الكلمات الغريبة لازدياد الإبهام وخالفوا القواعد النحوية إذ يرونها مانعة من الغاية التي يرمونها.

رمزية اللون

تختلــف جماليــة اللون عند المتلقي بســـبب اختلاف الآراء والأســـاليب. «فالألوان ليســـت خطوطا أو مســـحات شـــكلية خالية من دلالات جمالية، وتعبيرية ورمزية، وفي بعض الأحيان تزئينية؛ بل هي صور تعبر عن موضوعات الحياة، وانفعالات الفنان بها، والتدقيق في الآثار الأدبية يرشـــدنا إلى اســـتخدام اللون في هذه الآثار ليس صدفة، وليس لتنميق الكلام فحســـب بل له ارتباط وثيق بجميع المستويات البنيوية، والبلاغية والتعبيرية للنص الأدبي.» (قاسمي حاجي آبادي وممتحن، ١٣٩٠ش: ٨٤)

اذن للّون معان مختلفة عند أشـــخاص مختلفة ولفهم هذه المعاني يجب أن نلفت النظر إلى بعض الملاحظات؛ منها التنبيه على تقســـيم اللـــون إلى مجموعتين: الحارة والجاذبة التي تؤثر على جذب واستمالة الآخرين وهي (الأحمر، والبرتقالي، والأصفر وإلى حد الأبيض) والألوان الباردة والتي ترتبط بالمسارات السلبية والباهتة وغير المتلائمة فهي الأزرق، والنيلي، والبنفسجي وإلى حد الأسود) والأخضر لون متحرك بين المجموعتين. (اُنظر: ســـرلو، ١٣٨٨ش: ٤٣٢) إضافة إلى هذين القســـمين، هناك تقسيم آخر للألوان وهو تقسيمها إلى الأولوية أو الأصلية التي تشمل الأحمر، والأزرق والأصفر؛ والثانوية أو الفرعية التي تشـــمل الأخضر، والنارنجي، والبنفســـجي والارجواني. (اُنظر: گنجي، ١٣٨٥ش: ٣٦-٩٠) بينما يســـمون الرمادي، والأسود والأبيض بالألوان غير المعروفة. (المصدر نفسه: ٩٨) تأتي أهمية هذا الأمر من أن نقاء اللون يؤثر في نقاء معناه الرمزي؛ إذن نجد للألوان اســـتعمالات دقيقة تجعلها في حقل مشـــاريع لها علائم شتى. وفيما يلي نشير أولا إلى معان كلية للألوان ثم إلى معانيها النفسية.

الأحمر

يُعدّ الأحمرُ لونَ الدم الخافق ولون النار بمعنى العواطف المتأججة والنافذة. (ســـرلو،

١٣٨٨ش: ٤٣٤) الأحمر، نشيط يكثر الطاقة ومهيج جسديا ويكون أثر تهييج هذا اللون أكثر من الألوان الأخرى. ربما أن الأحمر رمز للحماسة، والحب والشهوة، وحتى الغضب والقتل. يقوى هذا اللون النفس بصورة جيدة ويسـاعدها على وعيها. (دی، ١٣٨٥ش: ٦) وهـو أيضا صورة للمشـاعر القوية مثل الحب بشـغف والغضب بانفعال. (تشـونغ، ٢٠١٠م: ٨٩)

الأزرق

إنّ الأزرق هو لون السماء والبحر كما يرسم لنا هدوءهما. يرى البعض أن هذا اللون يرمز إلى التفكير (سـرلو، ١٣٨٨ش: ٤٣٣) ويرى الآخرون أنه رمزٌ للعواطف الدينية، والتضحية والعصمة. (المصدر نفسـه: ٤٣٦) وهناك من يـراه رمزا للذكاء والعافية. إنه منعش شـفاف يوحی بالهدوء، والسـلام، والطمأنينة والتفكير المنطقی فی العالم المفعم بالضغوط النفسـية. (دی، ١٣٨٥ش: ٧) علاوة على هذه المعانی الإيجابية، للأزرق صفة سـلبية أيضا إذ إنه «يسـتعمل لبيان الحزن والكآبة ويقال لـه"the blues". (المصدر نفسه: ٧)

الأصفر

إنّ الأصفر لون الشـمس والذهب ويدل على الطموح، الحـدس، والتفكير. (اُنظر: سرلو، ١٣٨٨ش: ٤٣٣-٤٣٦) يحرک الأصفرُ الفكرَ ويؤثر على ضمير الإنسان وإبداعه كمـا يؤثر على تفكيره الإيجابی. من خصائصه الأخرى هی الخفة، والوضوح، والتفوق والانبسـاط. (دی، ١٣٨٥ش: ٨) يجب أن نتذكـر أن للأصفر أيضا -علاوة على المعانی الإيجابية المذكورة- بعض معان سـلبية كاليـأس، والكآبة، والمرض وخيبة الأمل و«قد يترافق أيضا مع الجبن أو الإرهاق.» (تشونغ، ٢٠١٠م: ٨٩)

الأخضر

إنّ الأخضـر هو لـون الطبيعة والظواهـر الأرضية، يرمز إلى الإنبـات، والتعاطف والتوافق. (سـرلو، ١٣٨٨ش: ٤٣٥-٤٣٦) وقد اهتمّ علماء النفس بهذا اللون اهتماما

بالغـا حتى عرفوه أكمل الألـوان فقالوا: «إن الذين يؤثرون هذا اللون هم أشـخاص إيجابيّ الطبـع.» (پورعلى خـان، ١٣٨٠ش: ٩٦) كما قالوا: «الأخضـر المزرق مبين للقـرار والاسـتقرار والأهم من ذلك كله، المقاومة على التغيرات. (لوشـر، ١٣٦٩ش: ٨٣) ويرجح البعض، المعنى السـلبي للأخضر على معناه الإيجابي بقولهم: «يرتبط بمعانى الدفاع والمحافظة على النفس، فهو إلى السـلبية أقـرب منه إلى الإيجابية.» (مختارعمر، ١٩٩٧م: ١٨٥) ولكـن البعض كتبوا أنّ «للأخضر وظيفة مزدوجة لأنه يبين اللاالتوازن أى العواطف الخطيرة كالغيرة والحسد.» (دى، ١٣٨٥ش: ٨)

الأسود

إنّ الأسود هو لون الليل ويشمل معان كالظلمة، والسواد، والحزن، والعزاء والموت. الجدير بالذكر أن نتذكر أن هذه هى نظرتنا إلى الحياة التى تؤثر فى معان رمزية للألوان، لأنها تتعلّق على الخلفيات الثقافية والعقائد القديمة للأمم. «فالأسود من الجهة الروحية بمعنى الواقية. أما فى الموضة هو رمز للجمال المقبول والمستحسن كما يدل على التأنق.» (دى، ١٣٨٥ش: ١٠) رغم هذا، للأسود معان سلبية تتداعى الموت والعزاء فى كثير من المجتمعـات والثقافات. على أى حال إن أعمق معنى للأسـود هو الالتباس والنمو فى الظلام. وفى بعض الأحيان يعتبر الأسـود رمزاً للوقت حينما يعارض الأبيض وهو رمز للخلود والنشوة. (سرلو، ١٣٨٨ش: ٤٤٣)

الأبيض

كما أشـرنا سـابقا إن الأبيض معاكس للأسـود إذن يدل علـى النظافة، والعصمة، والتقوى، والعفة والطهارة. وقد عرف الأبيض بلون الآلهة وربما لهذا السبب يلف الموتى فى قماش أبيض لبيان إطلاق روحه النقية من هيئة جسـده البشـرى الفانى وانضمامه إلى روح الله. من المعانى الأخرى للأبيض هى الحرية والسلام. علاوة على هذه المعانى الإيجابيـة للأبيض، له معان سـلبية كالعزاء، الموت والمـرض. (اُنظر: بيهقى، ١٣٧٦ش: ١٣؛ اسماعيل پور، ١٣٧٧ش: ٢٢؛ دى، ١٣٨٥ش: ١٠) كما يشـير هذا اللون إلى معنى

الوحدة والانعزال. (تشونغ، ٢٠١٠م: ٨٩)

الألوان الأخرى

بما أن ضيق المجال لايسمح لنا أن نذكر خصائص جميع الألوان بشكل تامّ، ففيما يلى نشير بالإيجاز إلى بعض منها:

البرتقالى: له خصائص كخصائص الأصفر ولكن بشكل أضيق ويدلّ على الفخر والطموح. «يرمز البرتقالى إلى الطاقة والفاتح منه يدل على الصحة والحيوية، والداكن منه يدلّ على الغرور والتعالى.» (الصقر،٢٠١٠م: ٣٤) و«رمز للثقة بالنفس والإيمان بالذات والانطلاق.» (تشونغ، ٢٠١٠م: ٨٩)

البني: هو لون الأرض ويرتبط بالأمن والراحة.

اللون البنفسجى: وهو مركب من الأزرق (الذى رمز للتضحية) والأحمر (رمز للحماسة والتهيج) ويدلّ على التحسر والحنين. «كان يرمز له بالحزن فى الأغانى القديمة.» (الصقر، ٢٠١٠م: ٣٤)

الرمادى: وهو اللون الوحيد الباهت. سلبى فى الغالب ويدل على الكآبة، والضعف والرخوة.

اللون ومعرفة الذات

يبين كلُّ لون، المطالبَ، والحاجات والدوافع الذاتية للأشخاص، كما يُلاحظ ذلك فى الجدول التالى.

	الأحمر	الأزرق	الأبيض	الأصفر
الدافع	القوة	الصداقة	السلام	المتعة
الحاجات	تبدو جيداً (من حيث التعليم)	الجيد (من حيث الضمير)	الشعور بالسعادة (من حيث الضمير)	تبدو جيداً (من حيث الاجتماعية)
	يكون على حق	يكون مفهوما	التحرك فى وتيرتها	يكون محبوبا
	أن تحترم	ليكون موضع تقدير	أن تحترم	أن يكون جذابا

	موافقة مع الآخرين	المقبول عند الآخرين	المقبول عند الآخرين	موافقة مع الآخرين
المطالب	إخفاء عدم الأمان الداخلي (بشدة)	إظهار عدم الأمان الداخلي	إخفاء عدم الأمان الداخلي	إخفاء عدم الأمان الداخلي (إلى حد ما)
	إرضاء النفس	إرضاء الآخرين	إرضاء النفس والآخرين	إرضاء النفس والآخرين
	الرئاسة	الحكم الذاتي	الاستقلال	الحرية
	مغامرة مزعجة	الأمن	السعادة	مغامرة مبهجة

بنـاء على الجدول أعلاها، يبين اللون، الطبيعة الذاتية لكل شخص. (اُنظر هارتمن، ١٣٨٦ش: ١٤)

الألوان ومعانيها الرمزية عند محمد الماغوط

إن الألوان رموز تدل على المعاني المحددة والحالات النفسية والداخلية الخاصة. فاللون عند محمد الماغوط من التقنيات التي تميز أسلوبه وشخصيته الفنية. كأن اللون حاجة نفسية عنده علاوة على مهمته الدلالية والفكرية وقد استفاد الماغوط من هذه التقنية بكل اشتياق وزيّن آثاره بألوان مختلفة والتي يمكن أن تكشف أفكاره وزوايا شخصيته بدراسة كل لون في هذه الآثار.

مع قراءة قصائد الماغوط يتبين أن له شخصية معقدة وغير متناسقة بل مزدوجة؛ يجده القارئ مرة في قمة الحزن والكآبة حتى كأنه يكره كل شيء في الوجود ولن يظن القارئ بأنه يمكن أن يشم رائحة الفرح والسرور ولو للحظة واحدة في حياته. ويساعده على هذا الزعم تسميته دواوينه الشعرية بـ"حزن في ضوء القمر" و"الفرح ليس مهنتي" ولكن رغم هذا الظن، يمكن أن نجد في آثاره صور الفرح والتفاؤل ولو يغلبها الحزن والتشاؤم.

إن الألوان المستخدمة في آثار الماغوط تبين فوضويته، وشغفه، وتهيجه ورغبته إلى الحركة والحرية علاوة على ازدواجية الحزن والفرح في شخصيته. قبل إحصاء الألوان في آثار الماغوط، كنا نظن أن يكون الأسود أكثر ترددا وتكرارا في مؤلفاته – نظرا إلى

تشاؤمه وسوداويته؛ كما كان هذا الظن بأنه لامكانة للألوان السارة والمفرحة فى آثاره. ولكـــن بعد التدقيق والإحصاء، تبين أن اللون الأحمر هو أكثر ترددا فى آثاره وفى مقدمة بقية الألوان باختصاص ٢١/٥ بالمئة. تكررت الألوان الأصلية المختلفة فى مجموعة آثار الماغوط حوالى مئتين مرة. فيما يلى نعرض قائمة الألوان المستفادة فى آثاره من الأكثر ترددا إلى الأقل:

الرقم	اللون	عدد التكرار	بالمئة
١	الأحمر	٤٣	٢١/٥
٢	الأزرق	٣٨	١٩
٣	الأصفر	٣٦	١٨
٤	الأبيض	٢٩	١٤/٥
٥	الأخضر	٢٨	١٤
٦	الأسود	٢٦	١٣
المجموع		٢٠٠	١٠٠

الأحمر والتحريض على الثورة عند الماغوط

إن اللون الأحمر يدلّ على الشغف، والتهيج، والغضب، والحركة والعواطف المتأججة. وإن الماغوط –كما نعرفه– ذو طابع ثورى، ومشـــاغب وغاضب أحيانا. كما ينشـــد فى إحدى قصائده:

«كل ما أريده هو الوصول
بأقصى سرعة إلى السماء
لأضع السوط فى قبضة الله
لعله يحرضنا على الثورة.» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٩٦)

نماذج من اللون الأحمر فى آثار الماغوط:

«....سأطل عليك كالقرنفلة الحمراء البعيدة
كالسحابة التى لاوطن لها.» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٩)

وبالرجـــوع إلى هذه القصيدة يتبـــين أن الماغوط يخاطب وطنه بهذه الجمل؛ وللوطن

عنـــده معنى آخر كما له مكانة خاصة في آثـــاره. وكما نرى في هذه الجمل إنه يعبر عن حنين لايوصف إلى وطنه. وقد استخدم اللون الأحمر ليساعده في وصف مدى شوقه إليه.

يصف الماغوط قلبه المليء بالعواطف والخفقان ويســـتمد في هذا الوصف من اللون الأحمر أيضا. إذ يقول:

«بلا أمل.....

وبقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة

سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما..» (المصدر نفسه: ٢٢)

وكما نشـــاهد أن اللون الأحمر رمز للهدوء والتفاؤل علاوة على الشوق والتهيج لأن وداع كل شـــيء يثير الحزن ويســـتحضر الذكريات الحزينة، ويدل على التفاؤل والعزم على استمرارية الحياة بالسرور والسعادة.

في مسرحية "المهرج" عندما يريد أن يظهر معاناة صقر قريش النفسية وحسراته إلى ضياع الأندلس–وهو فاتحها– يستخدم اللون الأحمر ويقول: «صقر: مستحيل. قد تطرد النجوم من الســـماء ولكن العرب لايطردون من ديارهم. قـــد تفر الأظافر من أصابعها ولكـــن العربي لايفر من وطنه... الأندلـــس... الأندلس الحمراء كدمي... كيف ضاعت؟» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٧٠)

اذا أمعنا النظر إلى الجدول المذكور ســـابقا، ســـنجد من معاني اللون الأحمر، إخفاء عدم الأمن الداخلي؛ وهذا ما نراه بعينه عند الماغوط وهو دائما يقول: إن تجربة السجن المرة أحالته إلى شخص خائف وحذر حتى يخاف من ظله وما أجمل تصوير هذا الخوف في قصيدته التي سمّاها بهذا الاسم:

«أتوسل إليك أن تسرعي يا أمي

وأن تعرجي في طريقك على الحصادين ومضارب البدو

وتسأليهم عن "حجاب" جلدي

عن "عشبة" ما

تقيني هذا الخوف.» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٩١)

يرسم الماغوط هذا الخوف وكأن شرطي يراقبه ويطارده دائما فلا يجرأ على دخول

المرحاض بدون بطاقة هوية ودائما يجب عليه أن يلتفت إلى ما حوله:

«أدخل إلى المرحاض وأوراقى الثبوتية بيدى
أخرج من المقهى وأنا أتلفت يمنة ويسرة.» (المصدر نفسه: ٢٩٣)

اذن يمكن اختيار اللون الأحمر فى تصاويره ووصفه، بسـبب الخوف والشـعور بعدم الأمن كما أشار إلى فقدان الحرية بقوله:

«ففى حنجرتى اليوم بلبل أحمر يود الغناء» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٣٢)

فكأنه يريد أن يقول إن اللسان الأحمر يسوق الرأس إلى المنشق لأنه ليس هناك أى حرية للتعبير عن القضايا كما أشار إلى هذا المضمون فى مجموعة شعرية أخرى بقوله:

«تاركا فمه الأحمر
يئز كالفراشة فوق الكروم» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٤٤)

فالأحمر فى قاموس الماغوط يدل على الثورة، والاحتجاج والدم. إذن يصف الكلام الـذى يخرج من الفـم بالأحمر لأن كلامه فى الغالب يثير السـامع والقارئ على القيام بالدفاع عن حقوقه، وأرضه وعرضه. حتى برأيه إن تستشـهد أثناء الاحتجاج والثوره لأجل الوطن والحرية، سترافقك الطيور الحمراء:

«كنا نحتضر
والشعر جنازة ترافقها الطيور الحمراء إلى المنفى» (المصدر نفسه: ٧٤)

ربما قصده من هذا المصطلح بأنه سـتكون فى زمرة المستشـهدين والمقاتلين فى سبيل الوطن والحرية، وستلحقهم بثورتك واحتجاجك.

الأزرق ومعانيه عند الماغوط

الأزرق هو اللون الآخر الذى يحتل مكانة ثانية بعد اللون الأحمر فى آثار الماغوط. جدير بالذكر يسـتخدم الماغوط هذا اللون مع العـين دائما وإن نلفت النظر إلى معانى الأزرق –وهو الهدوء، والسكينة والفرح– يمكن أن نقول إن مرافقة الأزرق والعين، ربما بمعنـى أنه يبحث عن الهـدوء والفرح بعينيه فى كل مكان ينظر إليه، خاصة عندما نلتفت إلى المعنى السلبى لهذا اللون ألا وهو الحزن والكآبة. فعلى سبيل المثال نشير إلى بعض

نماذج منها:

النموذج الأول وهو من مجموعة "حزن في ضوء القمر":

«وسحابة من العيون الزرق الحزينة
تحدق بي
بالتاريخ الرابض على شفتة.» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٨)

والنموذج الآخر من مجموعة "غرفة بملايين الجدران":

«والعيون الزرق الحافية
تبكي مع عيون أخرى
في قاع الفراش
في قاع الوطن» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٩٣)

وكما نشاهد في هذين النموذجين، إنه استخدم الأزرق بالعين مع قرينه دالة على الحزن وهي كلمة "الحزينة" في النموذج الأول وكلمة "تبكي" في النموذج الثاني؛ والبكاء من أمارات الحزن.

لم تكن مسرحيات الماغوط فارغة من اللون بل يستخدمه في تلوينها أيضا كما استخدم الأزرق مرات عديدة في مسرحية "العصفور الأحدب" ورافقه بالعيون أيضا:

«الطالب: ... حتى استيقظت أمي وكانت جميلة وعيناها أشبه بطائرين أزرقين حطا لتوهما تحت الحواجب.» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٤٧)

أو حينما يسأل القاضي عن لون عيون أولاد المتهم وهكذا يجاب:

«المتهم: زرقاوان.

الحاجب: بل سوداوان.

المتهم: ولكنهما زرقاوان، كل جيراننا يعرفون أنهما زرقاوان.» (المصدر نفسه: ١٣٥-١٣٦)

الأصفر ومعانيه في آثار الماغوط

من الألوان الأخرى التي له دور هام في تلوين التصاوير عند الماغوط، هو الأصفر

الــذى يــدل على الفرح مرة كما يــدل على الحزن والمرض مرة أخرى. مثلا ينشــد فى قصيدة "حزن فى ضوء القمر":

«ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح

تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسل» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٦)

كما يرمز بالأصفر إلى القلق والأســف فى مســرحية "المهرج" حينما يصف الضحكة بالصفراء ويقول:

«المهــرج: (بعد ضحكة مرتبكــة صفراء) إنكــم لاتفهمون قصــدى... ذهبت هى... الأخرى» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٦٨)

تبدل معنى الأصفر هنا وهو رغم ذكره مع الضحك الذى يرمز إلى الفرح؛ ولكن له معنى سلبى ومظلم. ليس ضحك المهرج من الفرح والسرور بل يدل على أسفه، وحزنه، وخوفــه وقلقه من عاقبة الأمور. لأنه حينمــا يقول لصقر قريش وأصحابه إن كثيرا من البلاد العربية قد ضاع وسقط، يواجه إنكارهم، فيخاف من أن يقول إن بلدا آخر أيضا ســقط وهو قلق من هذا القــول إذ يضحك معهم ولكن ضحكــة مرتبكة صفراء كانها زهرة ذبلت فى شــفتيه واصفرّت قبل أن يزهر. ولعل هذا الضحك من شدة الغضب لأن الإنســان «إذا ما ضحك ضحكة صفراء فربما كانت الصفراء (العصارة المرارية) تلعب دورا فى هذا النوع من الغضب المكبوت.» (الصقر، ٢٠١٠م: ٩) وربما يدل هذا الضحك على الفرح القليل والشــاحب فى حياة الماغوط لأنها محفوفة بالأحزان والمخاوف حتى لم يتحقق الفرح فيها.

إذا راجعنا مرة أخرى الجدول الســابق نجد أنّ إحدى المطالب للأشــخاص الذين يختارون الأصفر هو الحرية. فحينما ندرس آثار الماغوط وأفكاره نستطيع القول بأنّ أى أثر من آثاره لايخلو من الحرية ومطالبتها:

«آه يا أمى

لو الحرية ثلجا

لنمت طوال حياتى بلا مأوى» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٩٣-٢٩٤)

والحرية أكــبر مطالبه وأهمها كما يقول: «هاجس الحرية يلاحقنى، وهو قديم جدا،

ولن ننتصر على أعدائنا وأعداء حريتنا وتاريخنا ومستقبلنا بالسلاح الأبيض أو الأحمر، بل بالسلاح الأزرق، أي بالكلمة. وهكذا تجد أنه لاتخلو مقالة صحفية لى من دون ذكر الحرية» (صويلح، ٢٠٠٢م: ٤٧)

وحينا آخر نرى الماغوط يستخدم اللون الأصفر لوصف اليأس والهزيمة. مثلا يكتب فى مسرحية "العصفور الأحدب":

«الطالب: ... بل وأنتم غارقون حتى آذانكم فى عالم يسوده البارود والحقد والاصفرار» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٤٠)

كما يرسم فقره وبؤس أسرته فى مكان آخر ويستعين باللون الأصفر فى هذا التصوير:

«كان بيتنا غاية فى الاصفرار
يموت فيه المساء
ينام على أنين القطارات البعيدة
وفى وسطه
تنوح أشجار الرمان المظلمة العارية
تتكسر ولاتنتج أزهارا فى الربيع... (الماغوط، ١٩٧٣م: ٥٦)

موت الليل–و هو ربما بمعنى السكوت المنتج من حزن ساكنى البيت– ونوحة الطيور على الأشجار اليابسة التى لاتورق فى الربيع ولاتثمر، فى بيت شديد الاصفرار الذى يوحى بالفقر والمرض، كل هذا يشير إلى حزن الماغوط وكآبته. فالأصفر رغم أنه رمز للفرح ولكن يصبغ بلون الحزن فى آثار الماغوط. وهذا الحزن والبكاء الكثير يؤدى إلى أن يصف الماغوط دموعه صفراء:

«دموعى صفراء من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية وبكيت» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٤١)

كما يصف السماء صفراء إذ يقول:

«رأيتهم جميعا تحت السماء الصفراء» (الماغوط، ١٩٧٣م: ١٤)

وفى مكان آخر يرى الخوف أصفر أيضا:

«اللون: أصفر من الرعب.» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٨٧)

ما معنى الأبيض عند الماغوط؟

يقع الأبيض فى المرتبة الرابعة فى آثار الماغوط ويدل على المعانى المختلفة؛ تارة يدل على الطهارة، والنقاء والقداسة (الحرمة)، وتارة على الشرف والكرامة؛ مثلا يستخدم هذا اللون لوصف الرآية العربية فى مسرحية "المهرج" لقداسة هذه الرآية:

«صقر: لا. لم أنته أيها الأحفاد العاقون. لقد تركنا لكم الرآية العربية أنقى من ماء المزن. أنصع بياضا من لحى القديسين....» (الماغوط، ١٩٧٣م: ١٠٤)

وهذا ينشأ عن حبه واحترامه للوطن كما يقول فى مكان آخر:

«سأقف جامدا كالتمثال عند تحية العلم» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٣٢١) كما يعرب عن اشتياقه للوطن ويعلن بأنه يلبس علم بلاده كقميص:

«على هذه الأرصفة الحنونة كأمى
أضع يدى وأقسم بليالى الشتاء الطويلة:
سأنتزع علم بلادى عن ساريته
وأخيط له أكماما وأزرارا
وأرتديه كالقميص» (المصدر نفسه: ٢٤٣)

ويبين فى مجموعته الشعرية "الفرح ليس مهنتى" قيمة وكرامة الشيوخ ويستخدم اللون الأبيض فى بيان هذه الكرامة:

«وأنا فى خريف العمر
والشيخوخة البيضاء بدأت تمس جبينى...» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٦٨)

ويستمتع الماغوط من الأبيض فى تصويراته وتشبيهاته. مثلا ينشد:

«أنا طائر من الريف
الكلمة عندى إوزة بيضاء
والأغنية بستان من الفستق الأخضر» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٥٨)

كأنه بهذا التشبيه وباستخدام الأبيض يريد أن يصور نقاءه وبساطته وكأنه يصرخ بصوت عال أننى لم أتعلق بأى مدرسة أو حزب وما أكتبه منبثق من طبيعتى الريفية والنقية وهو كلام قلبى.

وفى مكان آخر يعبر الماغوط عن الشرف –وله قداسة ونقاء– بلون الأبيض ويقول:

«ولكننى قادر على قضم الشرف كالخبز

الخبز الأبيض...» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٥١)

ورغم اللون الأبيض، تشبيه الشرف بالخبز يبين قداسته وحرمته أيضا.

من جميع المعانى المذكورة للأبيض، ربما إن أفضل وأجدر معنى له فى آثار الماغوط هو الحرية والسلام. فحينما يريد أن يعبر عن هذين المعنيين يرافق الأبيض بالطير:

«والطيور الجميلة البيضاء

ترحل دونما عودة فى البرارى القاحلة» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٣١)

فالطير رمز للحرية ونوع منه، والحمامة رمز للسلام فيصفه الماغوط باللون الأبيض لكى يشير إلى حريته وما له من معانى السلام.

الأخضر والماغوط

من الألوان الأخرى المستخدمة فى آثار الماغوط هو الأخضر. إنه يستخدم هذا اللون فى مجموعتيه الشعريتين "حزن فى ضوء القمر" و"غرفة بملايين الجدران" أكثر من بقية آثاره وفى الغالب يستفيد منه فى وصف مظاهر الطبيعة كالشجر والحديقة و... كما يستفيد منه فى وصف العيون:

«ابتسم أيها الرجل الميت

أيها الغراب الأخضر العينين» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٥٢)

علاوة على هذا نراه يستخدم الأخضر لبيان الفرح والحيوية:

«أشتهى أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة...» (الماغوط، ١٩٧٣م: ١٦)

كما يختاره لبيان الأمل والترجى:

«الطالب: .... لمحت ورقة خضراء من النافذة .... كدت أطير لأعضها بأسنانى. شىء أخضر، ألايهمك؟ شىء صغير أخضر فى هذه البرارى المنسية. هل تعرف ماذا يعنى؟

صانع الأحذية: لا ورب الكعبة

الطالب: إنه فأل المطر. ونحن جافون كالخشب..» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٤٠)

فنلاحظ أن أفضل لون يستطيع أن يبين هذا الرجاء هو الأخضر خاصة حينما يرافقه بالورق وسط البرارى التى لايظن أن يكون هناك أى رجاء للشجر والحيوية. علاوة علـى هذا -كما هو معروف- إرائة الضوء الأخضر بمعنى الموافقة وهذا أيضا يدل على الرجاء. أو العلم الأخضر يدل على الفتح والنصر. إذن نرى الماغوط يستخدم الأخضر فى معناه الإيجابى غالبا.

الأسود، والحزن والكآبة

من الألوان الأخرى التى تلوّن آثار الماغوط، هو الأسود والرمادى – وهو ملحق بالأسود- وكما مشهور؛ هذان اللونان يشيران إلى الحزن والكآبة. فنرى الماغوط يستخدم هذين اللونين فى معناهما الحقيقى ويختارهما لبيان حزنه، كما يتجلى ذلك فى السطور التالية:

«أمى.....

فالموت يحيق بى من كل جانب

السماء تظلم

والريح تصفر

والكلاب السوداء

تنهش الكتب الدامية من حقائب المارة» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٩١-٢٩٢)

السماء المظلم رمز الاختناق المطبق على الجو السياسى السورى فى عصر الشاعر. وصوت الريح الذى يزيد على الخوف المرعب وهيمنته، يدل على الهلع المسيطر على المجتمع. والكلاب السوداء التى تنهش الكتب الدامية فى حقائب المارة رمز لرجال الأمن الذين يعذبون الماغوط بسبب أفكاره ومواقفه من النظام. إذن هذه الأمور تجعله حزينا ومتشائما.

وللظلام أيضا مكانة خاصة فى آثار محمد الماغوط وهو يدل على السواد بصورة غير مباشرة ودليل آخر على تشاؤمه وسوداويته. حيث يقول فى قصيدة "الوشم":

«أضحک فى الظلام

أبكى فى الظلام

أكتب فى الظلام

حتى لم اعد أميز قلمى من أصابعى» (الماغوط، ٢٠٠٦م: ٢٨٤)

كما نراه يتمسک کثیرا بـ"الليل" وينادى حبيبة أو أختا باسم"ليلى" فى آثاره. وربما هذه الكلمة أيضا دليل على سلبيته وسوداويته لأن الليل يجلب للإنسان جميع الهموم والآلام ويكثر وحشته، كما قيل: «كان التعبير باللون وسيلة من الوسائل التى استخدمها الشعراء للإحساس بجمال الليل أو وحشته أو ظلمته أو انكشافه» (أبو سويلم، ١٩٨٣م: ٧١)

وهكذا يستفيد الماغوط من اللون الرمادى أيضا لوصف الأجواء الحزينة والمرتبكة. مثلا يصور السجن وفضاءه فى مسرحية "العصفور الأحدب" باستخدام هذا اللون تصويرا يغلب عليه الكآبة والحزن:

«قفص بشرى مجهول فى صحراء مجهولة. سماء شاحبة وغيوم رمادية. ساقية موشكة على الجفاف....» (الماغوط، ١٩٧٣م: ٧)

وكما نشاهد أن الغيوم الرمادية، والسماء الشاحبة، والنهر التى على وشک الجفاف ونفس القفص، كلها يدل على فضاء كئيب. والقارئ يشعر بهذا الحزن من خلال الكلمات والألوان المستخدمة فيه.

الماغوط والألوان الأخرى

علاوة على الألوان الأصلية المذكورة، هناک بعض الألوان الأخرى يستخدمها الماغوط فى تلوين آثاره ولكن تردد هذه الألوان قليل جدا. تظهر هذه الألوان أبعادا أخرى من شخصيته وأفكاره. من هذه الألوان يمكن الإشارة إلى الأرجوانى وهو لون يدل غالبا على الفرح ولا الحزن. ولكن يعتقد البعض أن هذا اللون رمز لـ"الحزن المفرح" أى اللون الذى يبين الفرح والحزن معا.

النتيجة

تبين مما تقدم أن اللون من العناصر الهامة التى تساعد الشاعر والكاتب فى بيان

أفكاره كما رأيناه عند محمد الماغوط. فاللون له معان رمزية يتمسك الشاعر به لكى يعبر عن بعض القضايا التى يصعب التصريح بها. بعد إحصاء الألوان التى تكررت فى ديوان الماغوط وصلنا إلى أنها استخدمت ٢٠٠ مرة. يحتلّ اللون الأحمر المكانة الأولى حيث تكرر ٤٣ مرة أى ٢١/٥ بالمائة فيستمد الشاعر منه لتحريض المخاطب على الثورة والاحتجاج ومطالبة الحق. أما اللون الثانى فهو الأزرق حيث تكرّر ٣٨ مرّة و١٩بالمائة؛ وكما نعلم أن اللون الأزرق يدل على الهدوء والسكينة فنرى الماغوط يرافقه مع العين كأنه يبحث عن هذا الهدوء فى كل مكان ينظر إليه؛ فربما بسبب اضطراباته النفسية إثر تجربة السجن المرة فى بداية شبابه لايشعر بالأمن أبدا حيثما كان. ويقع الأصفر فى المكانة الثالثة بتكراره ٣٦ مرة أى ١٨ بالمائة فيدل فى معظم الأحوال على البؤس، والفقر والهزيمة عند الشاعر. أما الألوان الأخرى التى يقترن بعضها ببعض؛ هى الأبيض بتكراره ٢٩ مرة أى ١٤/٥ بالمائة والأخضر حيث تكرّر ٢٨ مرّة أى ١٤ بالمائه، وهما معنى إيجابى فالأبيض يدل على الكرامة، والحرية والقداسة كما يدلّ الأخضر على الحيوية والرجاء. واللون الأخير هو اللون الأسود بتكراره ٢٦ مرة أى ١٣ بالمائة. قبل الإحصاء كنّا نظنّ أن اللون الأسود يحتلّ المكانة الأولى بين الألوان الأخرى لأن الماغوط شاعر متشائم وسوداوى ينظر إلى العالم بمنظار أسود، فكانت لتجربة السجن وتعذيبه دور عظيم فى هذا التشاؤم حيث جعل منه إنسانا خائفا إلى الأبد، يخاف من كل شىء حتى ظله. وأخيرا الجدير بالذكر أنّ هذا التشاؤم عند الشاعر لم يؤدّ إلى صمته، وقعوده وانصرافه عن المطالب والحقوق؛ بل بقلمه الأحمر حرّض الجميع على القيام بمطالبة الحرية.

المصادر والمراجع

آدم، لؤى. (٢٠٠١م). محمد الماغوط، وطن فى وطن. ط١. دمشق: دار المدى.
اسماعيل پور، ابوالقاسم. (١٣٧٧ش). الأسطورة والرمز. ط١. طهران: دار سروش.
ابن جعفر، قدامة. (١٤٠٣ق). نقد النثر. بيروت: دار الكتب العلمية.
ابن منظور، محمد بن مكرم. (١٩٨٨م). لسان العرب. ط١. بيروت: دار إحياء التراث العربى.
أبو سويلم، أنور. (١٩٨٣م). الطبيعة فى شعر العباسى الأول. ط١. الرياض: دار العلوم للطباعة

والنشر.

بيهقى، ابوالفضل. (١٣٧٦ش). تاريخ البيهقى. ط٦. طهران: دار مهتاب.

پورعلى خان، هانية. (١٣٨٠ش). عالم أسرار الألوان. طهران: دار هزاران.

تشـونغ، تيريزا. (٢٠١٠م). تنمية الحاسة السادسة (أساليب عملية لتطوير حدسك). ترجمة رانيا حرب. بيروت: أكاديميا.

الجندى، درويش (لاتا). الرمزية فى الأدب العربى. القاهرة: دار نهضه مصر للطبع والنشر.

خورشا، صادق. (١٣٨١ش). مجانى الشعر العربى الحديث ومدارسه. ط١. طهران: سمت.

دى، جاناتان وتايلور لسلى. (١٣٨٥ش). سايكولوجية الألوان (المعالجة بالألوان). طهران: دار ساوالان.

سرلو، خوان ادواردو. (١٣٨٨ش). موسوعة الرموز. ترجمة مهرانگيز اوحدى. طهران: دار دستان.

سيد أحمد، حيدر محمد جمال. (٢٠١٢م). «إيقاع الألوان فى شعر عزالدين المناصرة». مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية. المجلد العشرين. العدد ١. ص ١٠٢.

الصقر، إياد محمد. (٢٠١٠م). فلسفة الألوان. ط١. بيروت: الأهلية للنشر والتوزيع.

صويلح، خليل. (٢٠٠٢م). اغتصاب كان وأخواتها (محمد الماغوط). ط١. دار البلد.

الفيروزأبـادى، الشـيخ مجد الدين محمد بـن يعقوب. (١٣٠٦ق). القاموس المحيـط. الجزء الثانى. بيروت: دار الفكر.

قاسمى حاجى آبادى، ليلا ومهدى ممتحن. (١٣٩٠م). «الجمال اللونى فى الشعر العربى من خلال التنوع الدلالى». دراسات الأدب المعاصر (التراث الأدبى). السنة الثالثة. العدد ٩. ص ٨٤.

لوشـر، ماكس. (١٣٦٩ش). سـايكولوجية الألوان. ترجمة ويدا ابى زاده. طهران: شـركة الطبع والتوزيع ويس.

الماغـوط، عيسـى. (٢٠٠٩م). محمد الماغوط، رسـائل الجوع والخوف. ط١. دمشـق: دار المدى للثقافة والنشر.

الماغوط، محمد. (١٩٧٣م). حزن فى ضوء القمر. بيروت: دار العودة.

ـــــ (١٩٧٣م). العصفور الأحدب. بيروت: دار العودة.

ـــــ (١٩٧٣م). غرفة بملايين الجدران. بيروت: دار العودة.

ـــــ (١٩٧٣م). المهرج. بيروت: دار العودة.

ـــــ (٢٠٠٦م). الأعمال الكاملة. بيروت: دار العودة.

ـــــ (٢٠١٣م). الأعمال الشعرية. ط٣. بيروت: دار المدى للثقافة والنشر.

مختار عمر، أحمد. (١٩٩٧م). اللغة واللون. الطبعة الثانية. القاهرة: عالم الكتاب.

ميرصادقى، جمال وميمنت ميرصادقى. (١٣٧٧ش). مصطلح كتابة القصة. طهران: دار مهناز.

هارتمن، تیلور. (۱۳۸٦ش). ســايكولوجية العلاقة بين الشــخصية واللون (الأزرق، الأحمر أو...). ترجمة جليل اله فاروقی هنوالان وسعيده مظلوميان. مشهد: نی نگار.